NATALIA VINELLI

LA TELEVISION DESDE ABAJO

HISTORIA, ALTERNATIVIDAD

Y PERIODISMO DE CONTRAINFORMACION

COLECTIVO EL TOPO BLINDADO
COOPERATIVA EDITORIAL EL RÍO SUENA

NATALIA VINELLI

LA TELEVISIÓN DESDE ABAJO

HISTORIA, ALTERNATIVIDAD Y PERIODISMO DE CONTRAINFORMACIÓN

COLECTIVO EL TOPO BLINDADO
EDITORIAL COOPERATIVA EL RÍO SUENA

Vinelli, Natalia
La televisión desde abajo : historia, alternatividad y periodismo de contrainformación . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial Cooperativa El Río Suena : El Topo Blindado, 2014.
315p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-28685-3-6

1. Periodismo. 2. Comunicación Social. 3. Televisión.
CDD 302.234 5

Diseño de tapa
Fernando Canzani
fernando_canzani@hotmail.com
Maru Carlini
marucarlini@hotmail.com

Diagramación interior: El Río Suena
graficaelriosuena@gmail.com
www.graficaelriosuena.blogspot.com

Es una coedición de la Cooperativa Gráfica El Río Suena y el
Colectivo El Topo Blindado

www.eltopoblindado.com
eltopoblindado@yahoo.com.ar
eltopoblindado@gmail.com

nataliaprensa@yahoo.com.ar

Está permitida la copia y utilización de la obra con reconocimiento de fuente y para fines no comerciales. Compartir igual.



Índice

Agradecimientos

En los 10 años que duró esta investigación tuve oportunidad de conocer numerosas experiencias locales y extranjeras que me ayudaron a reflexionar sobre este fenómeno y a dialogar sobre mi propia práctica. La relación con comunicadores populares y comunitarios e investigadores de la alternatividad fue importante para desarrollar la perspectiva dentro de la que se encuadra este trabajo, que hace eje en las contradicciones que toda práctica social enfrenta. Esto fue de gran valor para escapar a las posiciones dogmáticas, sin incurrir en el error de diluir lo que las distingue y reconoce como una zona particular dentro de las ciencias de la comunicación.

En este sentido tengo que agradecer a una gran cantidad de compañeros y compañeras de viaje que aportaron desde distintos lugares para que este trabajo viera finalmente la luz. Especialmente a mi compañero de vida y de proyectos Guillermo Caviasca, por compartir la reflexión sobre el fenómeno y sus problemas en relación con las necesidades políticas de los sectores movilizados, y por estar atento a la lectura y debate de cada parte del libro. A Alejandra Guzzo por compartir las urgencias que hacen a nuestras prácticas, y a Fernando Krichmar por los debates siempre necesarios para pensar estos temas desde perspectivas transformadoras. A Carlos Rodríguez Esperón por su ayuda para buscar y encontrar libros perdidos o agotados que significaron un importante aporte para el crecimiento de este trabajo; a Roberto Fornari por compartir el camino; a Néstor Kohan por atender mis consultas; a Nancy Crasnich por su guía para seguir adelante; a Ricardo Horvath por

abrirme su valioso archivo, y a Gabriel Rot por su disposición para publicar este libro.

Por supuesto, agradezco también a mi director de tesis en la Maestría en Periodismo (Facultad de Ciencias, Sociales, UBA), Martín Becerra, donde este trabajo terminó de cobrar forma, y a los jurados por la generosidad de sus comentarios y la atención de su lectura: Washington Uranga, María Soledad Segura y Mariano Mestman. También al cuerpo docente, especialmente a Mabel Thwaites Rey, Lila Luchessi, Guillermo Mastrini, Damián Loreti y el propio Becerra, por los aportes que significaron sus clases para el entendimiento del fenómeno estudiado. Y al personal no docente de la subsecretaría de Posgrado, que llevó adelante la organización de nuestro cursado.

Capítulo aparte merecen mis compañeros y compañeras de Barricada TV Canal 5 de Almagro, por ayudarme en la reflexión y sobre todo por poner en práctica –con matices y sin dejar de lado las tensiones y desafíos que nos interpelan cotidianamente- un ejercicio del periodismo y la televisión enfrentado al dominante. Es imposible mencionarlos a todos sin caer en alguna injusticia. A los trabajadores y trabajadoras de la metalúrgica IMPA, por darnos la posibilidad de construir de conjunto este sueño y que tenga lugar en la emblemática primera fábrica recuperada en el país. Estas experiencias demuestran todos los días que la construcción colectiva es posible, y que se disfruta haciéndola. Asimismo agradezco a los militantes de la Comisión Nacional de Prensa del Movimiento Teresa Rodríguez 2002 - 2005, con quienes conversamos largamente sobre el papel de la comunicación en relación con los movimientos sociales y políticos, y asistimos a las primeras experiencias de televisión impulsadas por organizaciones populares. Y a las organizaciones y personas que nos vienen bancando en este camino: Vicente Zito Lema y Carlos Aznárez; Pablo Puebla y Roberto Perdía, de la Organización Libres del Pueblo. Y al MPR Quebracho, sobre todo a Fernando Esteche y a Raúl “Boli” Lescano, presos por escrachar un local partidario del ex gobernador de Neuquén, Jorge Sobisch, el oscuro día que asesinaron al maestro Carlos Fuentealba.

Quiero destacar particularmente el diálogo con mis compañeros de la materia Teoría y Prácticas de la Comunicación II (UBA), dirigida por Carlos Mangone y Santiago Gándara, que constituyó a lo largo de los

años un espacio privilegiado para el desarrollo de esta temática, por la variedad y profundidad de las lecturas teóricas y los debates generados. También, el ámbito generado con los y las estudiantes alrededor de las ediciones del seminario Televisión alternativa: abordajes y prácticas, optativo para la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA.

No puedo dejar de mencionar a todas las personas que brindaron su testimonio, atendieron mis dudas y consultas en innumerables ocasiones y me facilitaron materiales y documentos de gran valor para la investigación. Sin ellas, impulsoras de las experiencias de televisión popular de ayer y de hoy, este libro no hubiera sido posible. Asimismo quiero agradecer a los numerosos compañeros y compañeras que colaboraron para que este trabajo pudiera publicarse, especialmente al legislador porteño Pablo Bergel y al periodista Mariano Suárez. A Joan Prim, Ernesto Lamas, Ariel Bargach, Elena Vinelli, Activa Comunicación y Claudio De Luca por su apoyo. A Gabriela Bustos, Débora Mundani, Mariano Zarowsky y Adrián Pulleiro por las charlas y las opiniones en el cotidiano. Y a los y las docentes del Espacio de Debate Interclaustros.

Finalmente quiero volver a agradecer a dos personas cuyo apoyo fue fundamental para que pudiera dedicarme de lleno al proceso de escritura, y que me ayudaron en todo momento a pensar y salir adelante: mi compañero Willy y nuestro hijo Dante. Sin su apoyo y comprensión, probablemente todavía estaría revisando papeles.

Natalia Vinelli
agosto 2014

Prólogo

La originalidad del tema elegido por Natalia Vinelli para este libro, fruto de su tesis de Maestría en Periodismo que a su vez es producto de años de experiencia y compromiso con la comunicación alternativa, es de por sí un acontecimiento ya que abre un sendero imprescindible en los estudios de comunicación. Pero sería incompleto y, por lo tanto, injusto el tributo que sólo destacara el carácter inédito de la sistematización lograda en estas páginas y no ponderara la capacidad de brindar un cauce conceptual a un significativo conjunto de experiencias de televisión comunitaria y alternativa de las últimas décadas.

La autora realiza con estas páginas un aporte fundamental al debate sobre las condiciones en las que se practica y se usa la comunicación por parte de organizaciones que se apartan de la lógica industrial propia de las grandes empresas de medios y del Estado. Las tensiones y la relativa autonomía de los medios alternativos y comunitarios respecto de la institucionalidad estatal por un lado, y de las lógicas mercantiles por el otro, configuran un nudo problemático que es al mismo tiempo teórico y empírico y que, además, define los contornos políticos de las diversas experiencias de este sector.

Sin el sector de medios comunitarios y alternativos es imposible comprender la evolución del sistema de comunicación en el país y los conflictos, disputas y regulaciones que éste tuvo en las últimas décadas. Por lo tanto, sin la sistematización lograda en este libro el panorama de la comunicación en la Argentina resulta inconcluso.

Desde la recuperación del régimen constitucional de gobierno en 1983 nuevas plataformas albergaron prácticas que no se rigieron por el lucro y que, en numerosas ocasiones, proponían modos de articulación política y social contrapuestas a la lógica mercantil. La salida de la dictadura combinó una movilización social nutrida con las radios FM que desde 1980 modificaron el lenguaje radiofónico y segmentaron públicos y géneros. La combinación de un proceso social de expansión de las libertades individuales y colectivas con la disponibilidad de tecnologías de la comunicación (primero FM´s, más adelante abaratamiento de equipos televisivos y aprovechamiento de Internet como plataforma de distribución de contenidos) y un Estado que desde 1981 carece de un plan técnico que ofrezca información pública sobre la cantidad de frecuencias radiales y televisivas en cada localidad del país, arrojó un resultado que modificó en los hechos el panorama de los medios comunitarios, alternativos y locales desde comienzos de los ochentas. Esa modificación operó como un dinamizador del sistema de medios, como una instancia de reunión del contenido político y social de los medios, como un aliciente para la imprescindible discusión sobre las funciones e intereses del campo mediático, como un espacio de formación y recreación de trabajadores y militantes de la cultura y como un revulsivo de experiencias y organizaciones.

En paralelo al nacimiento y desarrollo de muchas de esas experiencias de medios comunitarios y alternativos en todo el país, el sistema comercial e industrial de la comunicación fue concentrándose, se expandió a otras ramas de las industrias culturales, se centralizó cada vez más geográficamente y absorbió capitales a niveles desconocidos en la historia previa. Así, en el período que abarca este libro se produjo la consolidación de grandes conglomerados mediáticos cuyos intereses económicos desbordan al sector de los medios y, en los casos más emblemáticos (grupos Clarín, Telefónica, Cristóbal López, Vila-Manzano-De Narváez, por ejemplo), también las actividades de comunicaciones. Esta concentración no pudo haberse desplegado con la extensión que logró si no hubiera contado con la anuencia, cuando no con el impulso, de los sucesivos gobiernos desde 1983 y, en particular, desde 1989. Un dinámico vínculo une a los principales grupos de comunicación con la administración y conducción estatal que les facilita exenciones impositi-

vas y fiscales, que obstruye la apertura de los mercados concentrados a la competencia, que extiende licencias y obtura la posibilidad de que otros actores sociales accedan a esas licencias, que los asiste económicamente a través de la publicidad oficial y que se distrae frente a procesos de precarización laboral.

En este marco, los medios comunitarios y alternativos plantean una forma radicalmente distinta de concebir la producción y circulación de noticias y entretenimientos a la de los medios comerciales y a la de los medios estatales. La propia gestación del sector es indicativa de modos de organización de base que en la Argentina potenciaron la transición democrática, inauguraron espacios deliberativos y proyectaron respuestas distintas a las que brindan los medios tradicionales frente a las necesidades sociales de información, lo que significa en algunos casos respuestas alternativas y, en otros, complementarias.

Cierto es que el propio sector comunitario/alternativo debate sobre sus limitaciones y su vocación popular y masiva. En este debate habita una cuestión central, incómoda políticamente para quienes están identificados con esta causa, acerca del vínculo y del arraigo social y popular de estas emisoras, de su respaldo, de su alcance y masividad. Pero estos debates no pueden darse en el vacío, sino que precisan de la comprensión de las lógicas de funcionamiento del resto del sistema de medios y de sus regulaciones de hecho y de facto, lo que incluye la consideración sobre la economía formal e informal de la producción y circulación masiva de contenidos en la Argentina.

El libro de Natalia Vinelli no sólo aborda la historia de articulaciones políticas, sociales y comunicacionales, sino también de la conquista del dispositivo televisivo que, desde su concepción misma, estuvo signado por la lógica de la industrialización y por su carácter de tecnología pesada en relación a otros soportes como la radio (fundamentalmente) o la prensa. No es casual que estos últimos dos dispositivos concitaran mayor atención y fueran intensivamente utilizados, en distintas latitudes, por parte de movimientos políticos y sociales con programas de contestación y rebelión contra el orden establecido.

Las experiencias alternativas y comunitarias relevadas por Natalia Vinelli en el libro refieren al Área Metropolitana de Buenos Aires, no obstante su proyección en el territorio presenta rasgos constitutivos

similares a los de otras construcciones de los grandes centros urbanos del país. Estas experiencias se registran con mayor despliegue en las últimas décadas, lo que convoca a elaborar los vínculos que tienen como "hijas de su tiempo", es decir, sobre las condiciones sociales de producción en las que esas prácticas comunicacionales alternativas han emergido y acerca de cómo se sostuvieron. El marco temporal en el que se desarrollaron los casos de este libro coincide también con un escenario singular en lo tecnológico, lo que conforma a su vez parte del campo de las condiciones materiales que la autora reconoce como arista central (pero no como variable independiente) de su objeto de estudio. Así, el texto diferencia dos etapas: una pre-digital (1987-1999) y otra, que la autora denomina "de convergencia", desde el año 2000 hasta 2012. Esta organización del período de análisis podría, de acuerdo con la lógica de la autora, también situar su punto de inflexión en la crisis de diciembre de 2001. Ello depende de las variables que se consideren fundamentales para separar la primera de la segunda etapa.

En cualquiera de los dos casos (y el libro permite sostener tanto una como otra perspectiva), son 25 años en los que el paisaje de los medios de comunicación cambió a la par de las profundas mutaciones estructurales que vivió la sociedad argentina, tanto en su contrato de sociabilidad y representación política, en su estructura económica y en sus formas culturales. En este lapso, la referencia al desarrollo de las fuerzas productivas en el caso de la televisión alternativa/comunitaria incluye por supuesto el factor tecnológico como uno de los condicionamientos elementales para la práctica de procesos alternativos de comunicación.

El período elegido para el estudio atraviesa pues distintas articulaciones sociales, políticas y comunicacionales en los espacios urbanos de la Argentina y finaliza con referencias a la actualidad de la política de medios que, a partir de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009, promovió un cambio de paradigma al reconocer legalmente la titularidad de licencias por parte de organizaciones "sin fines de lucro" (entre las que se cuentan las alternativas y comunitarias, pero cuya definición las excede) en el plano normativo. No obstante, en momentos en que se escribe este prólogo (agosto de 2014) la materialización de la ley es muy exigua y controver-

tida en lo que refiere a las expectativas que convoca su letra y en particular a la reserva del 33% del espectro radioeléctrico para que los actores "sin fines de lucro" operen sus emisoras y nutran de una lógica no comercial ni gubernamental el ecosistema audiovisual.

El tercio reservado para el sector "sin fines de lucro" halla familiaridad con otras regulaciones adoptadas en distintos países de América Latina y se corresponde con recomendaciones de las Relatorías de Libertad de Expresión de la ONU y de la OEA. En Uruguay o Ecuador se sancionaron leyes que estipulan que un tercio de los medios audiovisuales no tenga ni al lucro ni al gobierno como rector. Sin embargo, hasta el presente ningún país de la región concretó esos avances legales.

La propia expresión "sin fines de lucro" alude a un conjunto variopinto de medios históricamente excluidos de la ciudadanía comunicacional ya que estuvieron proscriptos por ley durante décadas y en el que conviven medios comunitarios, alternativos, barriales, sindicales, campesinos y comerciales truchos. La escala organizacional y el sostén económico de este conjunto es tan heterogénea como sus objetivos y formas de producción, pero conviven el alquiler y subalquiler de espacios, la venta de publicidad, el padrinazgo de una organización política, sindical o de movimientos sociales, el aporte de agencias de cooperación nacional e internacional, el más reciente acceso a concursos del FOMECA (Fondo de Fomento Concursable para Medios de Comunicación Audiovisual) en el marco de la implementación de la ley audiovisual. Aunque las páginas de este libro se concentren en un actor mucho más homogéneo a partir de la definición de "alternativos, comunitarios y populares" que ensaya su autora, corresponde marcar la pertinencia de este trabajo como una contribución decisiva para abordar la cuestión de la muy aludida como problemática "sostenibilidad" de los medios que no tienen al lucro como objetivo.

El texto de Natalia Vinelli es al mismo tiempo reflexivo y crítico, pero el lugar de la enunciadora no es neutral ni pretende asepsia alguna: al contrario, desde sus primeras líneas el libro reconoce una trayectoria política y social de compromiso constante con las tradiciones políticas y comunicacionales abordadas. Sin embargo, lejos de la apología que suele signar el abordaje de temáticas afines por parte cierta literatura de divulgación, Natalia Vinelli enhebra un estudio que abraza la reflexión y,

al hacerlo, no escamotea la crítica. Esta crítica, que es también autocrítica por la posición que asume la autora, representa una contribución que por su seriedad, consistencia, capacidad analítica, profundidad intelectual y vocación crítica es notablemente superadora del panegírico zalamero que es regla en numerosos escritos sobre la democratización de la comunicación en la Argentina.

Con las páginas que conforman este libro Natalia Vinelli completó sus estudios de Maestría en Periodismo de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, donde realizó su carrera de grado en Comunicación y donde ejerce como docente. Su bagaje argumental tributa a la sistematización de sus lecturas y discusiones como estudiante y docente, pero fundamentalmente a sus experiencias de militancia social y política y al rol protagónico que asumió en la construcción de Barricada TV Canal 5 de Almagro, que transmite desde la fábrica autogestionada IMPA y que expresa una síntesis de las elecciones y decisiones personales, políticas e intelectuales de la autora.

Para sistematizar los casos del estudio de forma original, la autora necesita definir qué es la alternatividad. Esta cuestión representa un eje teórico fundamental del texto y lo articula con una productiva lectura del campo de estudios sobre la comunicación en América Latina: el carácter alternativo no descansa únicamente en las condiciones de propiedad o en la lógica de financiamiento. La "alternatividad como proceso", tal la perspectiva que es desarrollada por Vinelli, expresa un contrapunto conceptual y político con la "alternatividad como producto" o, en su versión más degradada, como consigna. La propia autora señala coincidencias en la definición de alternatividad: "su carácter teórico práctico, el surgimiento como necesidad de expresión de los grupos populares, los contenidos contrainformativos, las modalidades de participación de acuerdo al contexto, sus objetivos de transformación social que aparecen como hilo conductor a lo largo de los años. Aunque 'transformación social' también signifique cosas distintas según las diferentes concepciones del mundo que alimentan las prácticas, la sociedad futura que se imagina y el tipo de cambios que se impulsan".

El reconocimiento de los procesos de comunicación alternativa/comunitaria establece regularidades y cambios respecto de una tradición que tuvo, con precedencia a la televisión, soportes e historias

fértiles en el caso de la prensa y de la radio. Pero sobre esas experiencias hay una producción importante de textos y discusiones aún hoy necesarias; en cambio, en el caso de la televisión se verifica una mayor vacancia de trabajos que rindan cuentas de la especificidad del medio y de los nexos y de las singularidades que la televisión comunitaria y alternativa tiene con los registros de la alternatividad en otros soportes.

Este punto de partida teórico permite observar las diferencias importantes y también los matices dentro del conjunto de casos relevados para este libro. Se trata de las televisiones de Alejandro Korn (San Vicente) y Guernica (Presidente Perón); el Canal 4 de Avellaneda (Isla Maciel); el Canal 5 de La Plata, el Canal 5 PRONDEC y el Canal 4 Utopía de la Ciudad de Buenos Aires, que constituye una experiencia especialmente relevante para el estudio. También se incluye el caso del Canal 4 de Don Torcuato.

Las páginas que siguen recrean el compromiso de la autora con la comunicación alternativa y resultarán de interés por su valor analítico y porque inspiran nuevas prácticas y reflexiones.

Martín Becerra
agosto de 2014

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN
Una historia no contada

1. Perspectiva

La primera vez que salí a pintar paredones con ferrite y cal la consigna fue "Canal 4 Utopía: Televisión popular contra los multimedios". Era 1995, Carlos Menem había ganado por segunda vez la presidencia y el consenso neoliberal parecía incuestionable. Un conformismo disfrazado de resignación ("hasta acá llegamos", "más no se puede hacer", "hay que ser realistas") recorría los mismos ámbitos académicos y de producción cultural donde décadas anteriores habían tenido lugar la denuncia y la resistencia. La tendencia mayoritaria hacia el posibilismo como forma de adaptarse y sacar provecho de las "nuevas reglas del juego" festejaba la centralidad del mercado, despojado de toda connotación negativa. El espejismo de la Argentina del "1 a 1" ocultaba que el ingreso al "primer mundo" dejaba afuera a millones de personas y entregaba el país al saqueo, aunque representaba una sociedad carente de conflictos sociales.

En este contexto de hegemonía televisiva y discurso único hicieron su aparición en el espectro las pantallas comunitarias, un fenómeno del que poco se conoce y que sucedió al más estudiado estallido de las radios en la transición democrática. ¿Cuál es su historia? ¿Todas las experiencias pueden considerarse alternativas, populares o comunitarias? ¿Qué continuidades es posible establecer con las prácticas televisivas populares que actualmente pujan por un lugar en el aire? *La televisión desde abajo* se propone responder esas preguntas desde una perspectiva centrada en el campo de la comunicación alternativa y popular, problematizando su

surgimiento y desarrollo en profunda articulación con el proceso histórico, social, cultural y político. La propuesta de este libro es, siguiendo a Raymond Williams (1997: 187 y ss.), abordar de manera articulada la relación entre el proyecto y la formación social, dando lugar a las oposiciones, los conflictos y las contradicciones que fue atravesando el fenómeno a lo largo de 25 años. Esta aproximación busca devolver su espesor a la experiencia, antes que explicarla –como enseña Edward P. Thompson- desde el andamiaje teórico y metodológico de la comunicación *desde arriba*.

En este sentido queremos destacar que los estudios sobre televisión crecieron mucho en los últimos años, y que sin embargo siguen siendo muy pocos los que dan cuenta de las prácticas televisivas comprometidas con los sectores populares. Es posible que cierta invisibilización de la problemática y su secundarización en las últimas décadas para la investigación académica encuentre su justificación en una subestimación teórica que hace de éstas unas "experiencias marginales" cuyo impacto no sería lo suficientemente significativo, desestimándolas. Sin embargo, conviene recordar que muchos de los "padres" y "madres" fundadoras del campo de la comunicación y la cultura en América Latina provienen de esta zona teórica práctica (Fuentes Navarro, 1992), y que esta área se dejó paulatinamente de lado tras las derivas de los 90 en la investigación académica. De ahí que hoy las citas sean breves y fragmentarias y los trabajos no se detengan en las especificidades que suponen los modelos no comerciales ni públicos estatales de hacer televisión. Incluso muchas veces la tendencia es a confundir lo público con lo comunitario, aún cuando se trata de esferas y actores diferentes (nos detenemos en este punto en particular en el capítulo V, al desarrollar lo que para nosotros es una tensión hacia el tercer sector de la comunicación).

El desarrollo de los medios alternativos, comunitarios y populares está en directa relación con la situación del campo popular, el estado de la lucha de clases y las estrategias de transformación social, lo que impide "medirlos" o reclamar "resultados" mediante esquemas cuantitativos, rentables y cortoplacistas. Se trata de un objeto indisciplinado que sigue otro pulso y se rige por otros parámetros; *el énfasis no está puesto en la metodología y en los resultados sino en el proceso y en las posibilidades de intervención política* de los colectivos que los impulsan.

Como sostiene Chiara Sáez Baeza (2008), la comunicación alternativa debe ser comprendida en el largo plazo, a riesgo de no advertir o minimizar su presencia y dejar de lado su rica tradición en "la historia internacional de los movimientos populares contra la tiranía, la mistificación, la explotación y la hipocresía" (Sáez Baeza, 2008: 57, citando a Downing, 2001).

Nuestra tarea desde este punto de vista es doble, porque implica recuperar una historia social de la comunicación plebeya desde una forma cultural y una tecnología pesada como la televisión, y porque requiere una actualización de la temática que nos parece necesaria para el contexto actual. De ahí que el objetivo central que guía este trabajo sea la sistematización del conocimiento sobre el campo de lo alternativo en televisión, a partir del estudio de una serie de experiencias radicadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el conurbano bonaerense durante el período 1987 - 2012. El lector encontrará un estudio articulado de los aspectos tecnológicos que hacen a este fenómeno (televisión de aire, masificación del cable, digitalización y nuevas tecnologías); la dimensión político institucional en la que las voces populares ejercen su derecho a la libertad de expresión (leyes argentinas y políticas de comunicación); los aspectos que hacen al proyecto, tipo de propiedad y gestión del medio en el marco de sus objetivos de intervención sobre la realidad y, finalmente, aquellos aspectos vinculados con la estructura de programación, los hábitos productivos y el ejercicio del periodismo puesto en práctica.

El enfoque dialéctico centrado en el medio y su contexto nos permite reconstruir la historia de la televisión alternativa, estudiando de manera transversal las lógicas sociales presentes en las experiencias, las contradicciones y los problemas que estas formas culturales enfrentan a la luz de las condiciones diferenciales sobre las que evolucionan. La otra televisión está inserta en un tiempo y una sociedad dados, y por lo tanto está atravesada por desigualdades, marcos legales y tecnológicos que impactan de distinta forma sobre las prácticas condicionando su existencia o posibilidades de subsistir. Esto a su vez las proyecta hacia la transformación o las tensiona hacia el mimetismo, con una amplia gama de matices, en función de cómo se van resolviendo los conflictos que se generan.

Esta vía de abordaje, que hace énfasis en el conflicto, ayuda a superar las visiones puristas, folklóricas o dogmáticas acerca de lo alternativo y lo popular. Nuestra propuesta se sostiene sobre la base de un *entendimiento de lo alternativo como proceso, no como esencia previa sobre la que oportunamente se hace encajar una práctica*. Por eso, junto con el reconocimiento de las dificultades conceptuales que presenta el campo de la alternatividad, se trabaja con la denominación general "alternativa, popular, comunitaria" y la utilización indistinta de cada uno de estos términos, que tienen una larga tradición en América Latina y, más allá de las particularidades, rasgos comunes que permiten agruparlos dentro de un mismo haz conceptual.[1] De esta manera se busca evitar la cristalización del fenómeno en clasificaciones demasiado taxativas pero sin caer en su reverso, que es la inflación terminológica que ubica en la alternatividad cualquier práctica comunicativa y cultural que ofrezca alguna dificultad para ser leída dentro de los marcos de la comunicación hegemónica,[2] desnaturalizándolo.

[1] Carlos Rodríguez Esperón sostiene que "existe un hilo conductor que históricamente enhebra al conjunto de prácticas comunicacionales que, de una manera u otra, alguna vez han sido definidas como alternativas. Ese ingrediente común que las unifica es la búsqueda de la transformación social" (Rodríguez Esperón, 2000: 12).

[2] Cuando escribimos "comunicación y cultura hegemónicas" estamos remitiendo al concepto gramsciano de hegemonía, entendido como liderazgo social y cultural de las clases dominantes sobre las clases subordinadas a través de una combinación entre niveles de consentimiento y fuerza, consenso y coerción. Los medios de comunicación, junto con otras instituciones consideradas "imparciales" o "neutrales" como la escuela o la familia, actúan como reproductoras de la ideología dominante transformándola en sentido común, haciendo pasar los intereses de clase del bloque dominante por intereses del conjunto de la sociedad (Hartley, 1997: 173). Por lo tanto, cultura y comunicación hegemónicas operan en la esfera de las representaciones y la subjetividad social instalando formas de ser, estar y hacer inteligible el mundo consideradas "naturales", y por lo tanto indiscutibles; imponiendo una filosofía, una moral y unas costumbres; afirmando el orden existente y colaborando con el mantenimiento de la dominación. Tanto los medios públicos estatales como los medios comerciales privados hay que ubicarlos en la noción ampliada de Estado,

En otras palabras, lo que acá nos interesa es avanzar en una *conceptualización dinámica* para la televisión alternativa, popular y comunitaria. Es decir, provisional y contextual, pero con trazos claros que permitan diferenciar unas experiencias de otras. De esta forma podremos echar un poco de luz para discutir las maneras en que la comunicación alternativa, popular, comunitaria se expresa en la pantalla por contraposición a la TV hegemónica; estudiar las formas del ejercicio periodístico alternativo y los modos en que se construyen agenda y contrainformación; abordar, en fin, nociones como acceso y participación asociadas al trabajo comunitario y su inserción territorial, que muchas veces entran en colisión con los requerimientos de profesionalización (de locutores y operadores, por ejemplo) que trae aparejada la formalización del sector a través de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522.

Para esto organizamos el libro en dos temporalidades. La primera va de 1987 a 1999, la segunda desde año 2000 a la actualidad. Las denominamos, respectivamente, "etapa analógica" y "etapa de convergencia", atendiendo a los cambios sustanciales en el escenario tecnológico que se han producido en estos 25 años de televisión alternativa. El período que va de la segunda mitad de los 80 a la primera parte de los 90 está dominado por la tecnología analógica, un sistema de televisión abierta poco diversificado (cinco canales de aire en el área metropolitana, poca penetración del servicio de televisión de pago por cable) y una reciente difusión y uso del video hogareño (VHS), que sentaron las bases para el desarrollo de los canales iniciales. La segunda mitad de los 90 asistió a la consolidación de la concentración en multimedios y el crecimiento exponencial del sistema de cable; también a una renovación de equipos para el registro en video. Por último, los 2000 "heredan" la base de tecnología analógica, pero se abren a una etapa de promesas multiplicadoras generadas por el uso de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, sobre todo a través de la web. Equipos

---

entendida como sociedad civil más sociedad política, por lo que ambos reproducen y renuevan la hegemonía. De esta manera la televisión alternativa va a operar en el terreno de la lucha ideológica, aportando a la conformación de una nueva subjetividad.

digitales de bajo costo, livianos; tecnologías de la instantaneidad, posibilidad de difusión de televisión en vivo a través de Internet (*streaming*), popularización de sitios de almacenamiento de video, telefonía celular conviven con la vieja televisión de aire en la medida que la televisión digital recién da en el país sus primeros pasos; hasta ahora, muy pocos en dirección a la televisión comunitaria.[3]

La historia que arranca en los 80 con la instalación del primer canal comunitario en Alejandro Korn, en el Gran Buenos Aires, también permite ver otras diferencias respecto del período actual. De una a otra etapa cambia el contexto legal, yendo de la persecución constante y el decomiso de equipos producto de la prohibición de los operadores sin fines de lucro (artículo 45 de la ley de Radiodifusión 22.285), a un tratamiento más amable para los medios comunitarios en el marco de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, aunque no el esperado en función del texto y sobre todo de las expectativas generadas durante el debate y su posterior sanción. En nuestra perspectiva, si bien la ley de medios es un importante paso adelante en la democratización de la comunicación, hasta ahora no ha demostrado ser efectiva en su implementación respecto de los medios comunitarios o sin fines de lucro, aplicándose de manera sesgada (Becerra, 2013).

En cambio, existe una continuidad en lo que hace a los procesos socioculturales que se ponen en práctica entre el medio y la comunidad, y en la militancia territorial y política que estas experiencias desarrollan. Y, obviamente, se mantiene la continuidad estructural que hace al modo de producción capitalista y todas las relaciones que se establecen a partir de la división entre los dueños de los medios de producción y los que venden su fuerza de trabajo. Sin embargo existe un desplazamiento del modelo económico neoliberal basado en la privatización y la desregulación a otro modelo que, de acuerdo con Claudio Katz, podemos caracterizar como neo desarrollista, que "constituye una reacción frente

---

[3] A julio de 2014 la pantalla de la televisión digital carece de propuestas de TV de propiedad y gestión comunitaria: las señales transmitidas pertenecen a los sectores público (estatal y no estatal) y comercial (ver listado en www.tda.gob.ar/programacion/salida.pdf), exceptuando al canal Construir TV perteneciente a la UOCRA, dirigida por Gerardo Martínez.

al descomunal desplome sufrido durante el cenit neoliberal", pero que se encuentra obstruido "por el predominio del extractivismo, la extranjerización de la economía y el desplazamiento de las viejas burguesías nacionales por nuevos grupos exportadores" (Katz, 2011: 69).[4]

Entre una y otra etapa está el momento bisagra que representa la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001, punto más alto de expresión del hartazgo popular frente a la desocupación y el hambre, y el repudio generalizado a la "clase" política. Las jornadas que terminaron con el gobierno de Fernando De La Rúa más que un período de excepción son el resultado de la dispersa pero persistente resistencia que durante la década de los 90 pobló las rutas del país,[5] y explican el proceso de recomposición de la hegemonía con atención sobre algunas demandas sociales de largo aliento, que llevaron adelante los gobiernos kirchneristas. Entre ellas, la sanción de una nueva ley de radiodifusión que reemplazara al decreto ley de 1980, la política de derechos humanos en relación con los represores de la última dictadura militar, la reapertura de las negociones paritarias y la intervención del Estado en la economía.[6]

---

[4] En otro artículo, Katz explica que "los rasgos neo-desarrollistas del modelo se verifican en la política económica, la gestión del estado y los intereses dominantes capitalistas. Hay muchos vasos comunicantes con la ortodoxia neoliberal y poca disposición a reducir la desigualdad. A diferencia del viejo desarrollismo se subordina la industrialización a la exportación de bienes primarios y se apuntala a los grupos que han internacionalizado su actividad" (Katz, 2012).

[5] "No es posible comprender el estallido de la crisis en Argentina si no la encuadramos en el agotamiento de un ciclo de acumulación capitalista, el llamado 'neoliberal'. La misma crisis que hoy sufren los países centrales estalló hace diez años (años más, años menos) en América latina. Aunque no en todos los países esta decantó en un estallido social y la crisis orgánica del sistema, como sí lo fue en Argentina, Venezuela, Ecuador y Bolivia" (Caviasca, 2011: 12).

[6] Sobre la lectura de lo que implicó en términos de experiencia acumulada la rebelión del 19 y 20 de diciembre de 2001, y su proyección hacia el presente, ver AAVV, 2011.

2. Las experiencias analizadas

Presentamos recién la periodización sobre la que se desarrolla el análisis de la televisión alternativa, popular y comunitaria, y la opción teórica por nombrar estas experiencias dentro de un mismo haz conceptual. Esto nos lleva a definir un universo de televisoras que se reconocen a sí mismas como alternativas, populares o comunitarias: pensamos que la reflexión va asociada a la práctica, y la investigación a la acción. Siguiendo esta línea, para la "etapa analógica" trabajamos con un universo de canales de televisión nucleados en la Asociación de Teledifusoras Comunitarias (ATECO, luego AATECO). Dentro de estos, seleccionamos una muestra compuesta por las emisoras de Alejandro Korn (partido de San Vicente, en el tercer cordón bonaerense) y Guernica (Presidente Perón, ídem); Canal 4 de Avellaneda (transmitiendo desde Dock Sud); la transmisión del Canal 5 de La Plata y del Canal 5 PRONDEC. Se analizó con particular atención la propuesta de Canal 4 Utopía en la Capital Federal, y se cita, aunque en menor medida, el Canal 4 de Don Torcuato. Sin bien es indudable que algunas experiencias quedarán parcialmente retratadas, pensamos que los casos elegidos expresan diferentes modelos o tendencias dentro de los que se desarrolló el fenómeno de la televisión alternativa en nuestro país. Según sus proyectos políticos culturales, estas emisoras establecieron relaciones de confrontación o negociación con el poder político, buscaron diferentes formas de articulación con la comunidad y se plantearon variadas estrategias para permanecer en el aire.

Cabe destacar que nos encontramos en un terreno donde las fuentes propiamente televisivas son escasas, con lo cual hay poco registro audiovisual de las pantallas. Esta limitación tiene que ver con la distancia cronológica respecto de los hechos para la etapa de surgimiento, y consecuentemente con la carencia para la época de sistemas livianos y durables de almacenamiento, que dejaron de lado la construcción de un archivo que pudiera consultarse. Sin embargo, este problema –que nos llevó a trabajar en el período analógico centralmente con fuentes orales y hemerobibliográficas (diarios, revistas, citas en libros)-, es habitual para la investigación en el campo de la historia de los medios (Varela, 2012: 3). De modo que la problemática se recompuso a partir

del estudio de las estructuras organizativas, formas de articulación con la comunidad y objetivos de estas experiencias iniciales desde la información recolectada a través de entrevistas realizadas a fuentes clave para la etapa, combinadas con la lectura de documentos gráficos y audiovisuales.[7]

Siguiendo a Casetti y di Chio (1999: 25), se utilizaron técnicas de interrogación para abordar la información con fuentes que fueron parte de las primeras experiencias y trabajaron para su surgimiento, reconociendo que en la memoria de las personas se deslizan matices subjetivos y recuerdos que tienden a presentar como épicos los hitos que hicieron a la otra TV. También se utilizaron técnicas de inventario de los elementos implicados en los documentos gráficos, poniendo de relieve su significación. Para esto se realizó una exhaustiva búsqueda en los archivos de los diarios de la época, que –como se verá más adelante– nos permitió advertir la gravitación del fenómeno en el testimonio de funcionarios públicos y empresarios de medios. También se realizó una recopilación de materiales, archivos fotográficos y documentos producidos por los impulsores de los distintos canales, donde se establecen estrategias y se percibe una lógica global de orientación de la programación.

En el caso de Canal 4 Utopía se estudia también la estética y se realizan análisis sobre los porcentajes de pantalla que tuvieron los distintos géneros televisivos. La decisión de trabajar este caso por separado, más allá de una breve noticia en el contexto del conjunto, se funda en tres motivos: el primero tiene que ver con que, a diferencia del resto de las emisoras de los 80 y 90, este caso se proyecta hacia las

---

[7] Sobre la carencia de archivos como limitación, y la utilización de fuentes diversificadas como decisión teórica y no como resultado de esa carencia, seguimos la reflexión de Mirta Varela, quien precisa que “al definir la televisión como un objeto social y cultural, atravesado por los usos que la sociedad ha hecho de ella y no solamente como un discurso –tal como lo haría la semiótica, por ejemplo- se impone el trabajo sobre fuentes diversificadas para la reconstrucción histórica. Dichas fuentes incluyen la programación en un lugar que, obviamente, es central pero de ninguna manera excluyente dentro del trabajo de reconstrucción histórica” (Varela, 2010: 5).

experiencias alternativas de la etapa actual, viéndose recuperado como referente por los canales de la "etapa de convergencia". El segundo motivo tiene que ver con su permanencia en el aire, que abarca el período que va de 1992 a 1999 y que para nosotros cierra la "etapa analógica", con el secuestro de su equipo de transmisión por parte de la CNC y la extensión de la televisión de cable, que paulatinamente dificultó la recepción de estas experiencias abiertas. El tercer motivo de su tratamiento por separado, finalmente, es que en este caso se cuenta con suficiente material audiovisual y grillas de programación, lo cual amerita un tratamiento particular en la medida que sus resultados no pueden ser considerados representativos del conjunto, a riesgo de llegar a resultados sesgados.

Por su parte, para la "etapa de convergencia" se tomaron algunas precauciones que nos parece importante destacar, teniendo en cuenta nuestra intervención en el movimiento de televisoras alternativas actuales. Esta investigación se desarrolló a lo largo de casi 10 años. A lo largo de ese período, el proceso de investigación se desarrolló en términos teórico prácticos, lo que es inherente a este campo: la comunicación alternativa es praxis en el sentido gramsciano, es decir, reflexión actuada y acción reflexionada. Gramsci escribe en los *Cuadernos de la Cárcel* que "la identificación de teoría y práctica es un acto crítico, por el que la práctica se demuestra racional y necesaria o la teoría realista y racional" (Gramsci, 1984: 199). Por eso cada avance investigativo tuvo su correlato en las distintas etapas de la construcción de un nuevo canal de televisión alternativo y popular; y a la inversa, cada paso que dimos con la instalación y puesta en funcionamiento de Barricada TV Canal 5 de Almagro, que transmite desde la fábrica autogestionada IMPA, ayudó a una lectura más profunda y a una interrogación más fina acerca de los problemas y las proyecciones del fenómeno.

No obstante, a los fines de evitar dejarnos llevar por el entusiasmo que este tipo de intervenciones genera, se trabajó desde el distanciamiento crítico y se optó por el cuestionario cerrado, de manera de reducir al máximo la dirección de las respuestas de los entrevistados. Como es obvio, decidimos dejar de lado en el análisis el caso Barricada TV, y nos detenemos en cambio en otras experiencias que se consideran

alternativas, comunitarias y populares. El muestreo para la "etapa de convergencia" está compuesto entonces por: Canal 4 Darío y Maxi de Avellaneda, La Posta TV Canal 3 de Moreno (en el segundo cordón bonaerense, en la zona oeste), En Movimiento TV Canal 5 de Villa Soldati, Faro TV Canal 5 de Chacarita, TVPTS, Antena Negra Canal 4 de Parque Centenario, La Olla TV, y Urbana TV Canal 4 de Villa 31, Retiro.[8] Todas estas televisoras participan de espacios organizativos más amplios de cara a la pelea por la legalización que supone la nueva ley audiovisual. En menor medida, debido a su corto ciclo de transmisiones y su reagrupamiento en las emisoras precedentes, también se citan para el "momento bisagra" los casos de la TV Piquetera, La Comunitaria TV de Claypole, Ágora TV y TV Libre.

Sobre esta base se analizó el desarrollo de las prácticas en relación con el contexto social y tecnológico, y con los condicionamientos jurídicos (fundamentalmente a través del debate abierto de manera generalizada con la sanción de la ley 26.522, que los considera "nuevos actores" de la comunicación aún cuando los medios comunitarios tienen una larga tradición en América Latina). En este período el archivo de registro audiovisual no es un problema (una enorme parte de lo producido está subido a la web), por lo tanto se presenta como una fuente valiosa de información, que se estudió en términos de aporte a la reflexión sobre la tensión histórica de la alternatividad entre forma y contenido, estética y política. Sin embargo la cantidad de material, su periodicidad y frecuencia de emisión difiere sustancialmente de una a otra emisora, obligando a manejar con mucho cuidado el análisis de las grillas en sí, haciendo énfasis en los criterios globales.[9]

---

[8] Reconstruimos las opiniones de las experiencias que, aunque contactadas, no respondieron nuestros cuestionarios, a través de fuentes secundarias como la participación de integrantes de estos colectivos en debates públicos o en la publicación de libros, manuales y documentos de reflexión de su autoría, además de la información recolectada a través del visionado de material de circulación abierta en Internet, y de la visita y observación de estas televisoras en terreno.

[9] En el caso de Urbana TV, hay que destacar que se trata del más reciente de los canales seleccionados, con lo cual –aunque todos se encuentran en fase

El criterio de selección de las experiencias de televisión contemporáneas no se agotó en su propiedad social, el carácter sin fines de lucro y en su reconocimiento como alternativas, populares o comunitarias, sino que junto con esto también se tuvo en cuenta que las emisoras se conceptualizaran (es decir, se identificaran a sí mismas) como *canales de televisión*, y que poseyeran estudios para los programas en vivo o para la grabación de los diferidos. Por último queremos anotar que las características de la tecnología de emisión fueron dejadas de lado como pauta para el recorte, ya que, si bien la mayoría emite por aire en la banda de VHF, un criterio de selección que se basara en este elemento hubiese dejado afuera experiencias clave para la etapa como TVPTS o La Olla TV, que emiten por *streaming*; mientras que, a la inversa, Urbana TV no emite vía web por limitaciones concretas de la prestación del servicio de Internet en uno de los barrios más humildes de la Ciudad de Buenos Aires, la Villa 31.

3. Hoja de ruta

Este libro se organiza a partir de secuencias temporales sobre las que se cruzan problematizaciones específicas acerca de alguna de las dimensiones del análisis televisivo, centrado en producción y en relación indisociable con el contexto y sus condicionantes sociales, políticos, legales y tecnológicos. Luego de esta introducción, en el capítulo II el lector encontrará un recorrido teórico que se inicia con el tratamiento de los antecedentes que hacen a lo que para nosotros es una tradición latinoamericana de la alternatividad, para fijar después unas vías de abordaje del fenómeno centradas en el reconocimiento de las contradicciones inherentes a toda práctica social y, finalmente, algunos consensos generales alrededor de lo que entendemos por comunicación

experimental- es el que tiene dentro del período analizado menos desarrollo de programación. Por este motivo, en los apartados donde la estrategia de programación se analiza, se optó por dejar esta experiencia de lado, y sí en cambio convocarla para la reflexión sobre los criterios de noticiabilidad, la relación con las fuentes y los objetivos del medio en relación con el contexto.

alternativa, popular y comunitaria, y por contrainformación, que conforman la perspectiva desde la cual se estudian las experiencias de televisión comprometidas con los intereses de las clases y grupos populares.

En el capítulo III se desarrolla la historia social de la televisión alternativa dentro del período analógico, partiendo del precedente de Radio Liberación TV (RLTV, el sistema de inferencias al audio de la televisión en el marco de la resistencia a la última dictadura militar), para luego reconstruir los hitos que hicieron al surgimiento del movimiento de televisoras comunitarias en el contexto neoliberal. En este sentido las experiencias se recuperan de manera articulada con las normas y decretos que impactaron de manera directa sobre estas prácticas, y la pelea por una nueva ley de radiodifusión que las tuvo como protagonistas. La privatización de los canales 11 y 13, la conformación y consolidación de los multimedios, los permisos precarios y provisorios para las radios y el "loteo" de la banda de UHF se estudian desde la mirada y los problemas cotidianos de las prácticas comunitarias. También se atiende al marco de apatía social, y a las estrategias de supervivencia que las emisoras desarrollaron para mantenerse en el aire contra las persecuciones y los decomisos, estrategias que las acercaron más a modelos transformadores, reproductores o miméticos respecto de las modalidades hegemónicas.

En el capítulo IV nos detenemos en el análisis de la articulación entre el medio y la comunidad dentro del período 1987-1999, los objetivos de intervención de los canales y sus asociaciones y las líneas globales de programación que orientaron las experiencias. El énfasis está puesto en el desarrollo del Canal 4 Utopía, caso sobre el que se proyecta –como señalamos en el apartado anterior- una mirada más detallada sobre la estética y la programación de la pantalla, y sobre el desarrollo y evolución del proyecto a partir de lo que entendemos como una tensión entre la dimensión comunicacional y contracultural de la práctica y la dimensión de la intervención política y la contrainformación.

En el capítulo V abordamos el período de convergencia, a partir del tratamiento de un escenario tecnológico donde conviven elementos nuevos, como las cámaras digitales, los equipos livianos de registro y la masificación de las redes, y elementos de lo viejo, como la persistencia

de la tecnología analógica o de televisión por aire en la banda de VHF para el impulso de este tipo de experiencias en el pos 2001. También nos detenemos con profundidad en la relación entre medios comunitarios y ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, planteando las potencialidades de este marco regulatorio y sus limitaciones, trabajando sobre una tensión hacia el tercer sector de la comunicación que puede leerse, desde nuestra perspectiva, en la confusión entre medios públicos y sin fines de lucro aún cuando se trata de esferas y actores diferentes.

En el capítulo VI nos detenemos en las experiencias actuales, proyectando sobre la muestra de televisoras un análisis alrededor de la construcción de la agenda alternativa o de contrainformación; los criterios que hacen a lo noticiable por contraposición a lo que es noticia para los medios hegemónicos; la relación establecida con las fuentes y las rutinas productivas. A estas dimensiones de análisis se agregan las formas de funcionamiento que hacen a la otra comunicación, el desarrollo de los elementos de un periodismo de contrainformación, el estudio de la estética de la pantalla y las modalidades predominantes en la programación. Visto en conjunto, todo esto enseña que pese a tratarse de un momento todavía emergente y experimental (algunas de las experiencias analizadas se han divido o han cambiado su forma de trabajo al finalizar esta investigación, lo cual se consignará en los apartados correspondientes), nos encontramos con un escenario de gran vitalidad que anuncia un futuro rico en propuestas.

Por último, el recorrido propuesto se cierra en el capítulo VII con la presentación de nuestras conclusiones sobre las formas en que se viene desarrollando el fenómeno de la televisión alternativa, el ejercicio de un periodismo de contrainformación desde el soporte televisivo y las maneras en que su historia puede enriquecer los debates que hoy enfrentan los canales en la lucha por la legalización. En definitiva, este largo camino que ya lleva 25 años de ensayos es nada más y nada menos que una muestra de la persistencia de los grupos populares por seguir construyendo y defendiendo otra comunicación.

Capítulo II
Alternativa, popular, comunitaria

1. La otra comunicación: antecedentes y problemas conceptuales

El debate y la posterior sanción de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522 revitalizó el campo de la comunicación alternativa, una zona de estudios e intervención política y comunicacional que tras los desplazamientos teóricos conceptuales de los 80 en las ciencias sociales había quedado secundarizada y relegada en la investigación académica. La discusión social alrededor de la democratización del sistema de medios en la Argentina favoreció la atención en esa "otra comunicación", convocada para dar cuerpo a la idea de pluralidad y diversidad de voces y dignataria de la reserva del 33 por ciento del espectro radioeléctrico bajo la denominación medios "sin fines de lucro".

Con esta recuperación –prologada por el debate latinoamericano acerca del rol de los medios masivos sobre la subjetividad social-, se renovaron también viejos planteos alrededor de las fronteras de lo que se entiende por esa otra comunicación, no sólo como ejercicio epistemológico sino fundamentalmente como necesidad política práctica para un sector de las actuales experiencias radiofónicas y televisivas que, compartiendo la categoría "sin fines de lucro", se ven en situación de desigualdad frente a otras de mayor dimensión y capacidad financiera para hacer frente a los desafíos que implica la ley 26.522, su reglamenta-

ción y la traducción de la misma en pliegos concretos, particularmente en el caso de la televisión.[10]

La incomodidad de la alternatividad tiene que ver con su historia, que siempre fue rebelde a la formalización conceptual y que está muy asociada a la práctica (comunicacional, social y política). De esto dan cuenta numerosos esfuerzos teóricos que, si bien trazaron algunos marcos desde donde leer estas experiencias comunicativas y culturales, no lograron de todos modos una síntesis que controlara las resonancias connotativas que los propios términos alternativo, popular o comunitario generan. Estamos ante un campo complejo y polifacético, como señala Oscar Magarola (s/f), que resiste "cualquier pretensión de definición. Ensayar una sería reducir el fenómeno, congelarlo en una fórmula académica poco fecunda".

Compartimos esta convicción. Las clasificaciones reducen la complejidad y la simplifican, impidiendo la reflexión. No obstante entendemos que si es inconducente clasificar lo alternativo también lo es abusar de su ambigüedad. Sobre todo cuando esto tiene efectos concretos sobre el desarrollo de los canales de televisión y radios alternativos, como por ejemplo en la actualidad. Por eso nuestra intención no es establecer

[10] Se trata de los concursos para TV digital sin fines de lucro (resoluciones nro. 685, 686 y 1465), llamados en 2011 y suspendidos en 2012. Si bien desarrollaremos la relación entre ley de SCA y medios comunitarios en capítulos posteriores, adelantamos ahora como referencia los reclamos que con matices vienen realizando colectivos de comunicación como los nucleados en el Espacio Abierto de Televisoras Alternativas, Populares y Comunitarias, la Red Nacional de Medios Alternativos y otros armados más amplios como la Coordinadora en Defensa de la Comunicación Popular o la reciente campaña 365D, que vienen señalando su incomodidad frente a la categoría "sin fines de lucro". Como veremos, esta categoría se explica por la herramienta legal elegida por las experiencias para funcionar (asociación civil, cooperativa, mutual, fundación), y no por los objetivos o formas de funcionamiento ejercidas por los medios, lo que lleva a igualar experiencias tan disímiles como las dependientes de las organizaciones sociales (por ejemplo la Radio El Algarrobo o la Radio Resistencia, vinculadas con la lucha contra la megaminería en Andalgalá, Catamarca), con las de las grandes fundaciones (por ejemplo el canal Construir TV de un sindicato como la UOCRA, o la fundación de la AFA).

definiciones de diccionario, pero sí trabajar ciertas características o criterios que funcionan como consensos generales, y que nos permiten construir un objeto de estudio más o menos preciso: se nos presenta como necesario establecer qué es la televisión alternativa, popular, comunitaria para indagar en sus lógicas, en sus formas de funcionamiento y en las maneras de ejercer el periodismo (y viceversa).

De esta manera se evitan tanto el corsé que actúa como filtro de pureza como la inflación terminológica que termina por diluir la alternatividad en la categoría de tercer sector de la comunicación, igualando experiencias disímiles y reclamando para todas las mismas exigencias. Nuestra propuesta es construir una zona para el análisis (un marco de referencia) que nos permita distinguir sociológicamente los medios alternativos, populares y comunitarios como actores diferenciados: 1) dentro de la categoría "sin fines de lucro"; 2) de los medios públicos; y 3) de las micro y pequeñas empresas que comparten muchas veces el mismo escenario local / territorial. Por eso la opción por dejar en segundo plano la denominación "televisión de baja potencia" (por limitar el medio exclusivamente a su alcance) y el "concepto de televisión local" (que está anclado en el territorio en sentido literalmente geográfico), separándolos "de aquellos otros de 'televisión alternativa' o de 'televisión comunitaria', ya que estas formas tienen origen, actores y prácticas diferentes" (Martínez Hermida, 2008: 74).

Sin pretender ser novedosa, la idea es reconocer una tradición para la alternatividad en América Latina para luego realizar un plan de abordaje que responda a unos consensos generales, de manera de construir un objeto diferenciado sobre el cual indagar las formas de ejercicio periodístico, gestión y funcionamiento. Es decir, aprehender algunos de los presupuestos sobre los cuales se organiza, de manera dinámica y sin purezas, la comunicación alternativa y popular; trazar lineamientos generales que ayuden a superar esa suerte de "cajón de sastre" donde caben medios de los más diversos y contradictorios; sistematizar algunos atributos que hacen a las prácticas en contextos determinados y que impactan de manera diferencial en el ejercicio del periodismo y sus formas de gestión y funcionamiento. Por eso se trabaja con la fórmula "alternativo, popular, comunitario" en abanico (aun cuando cada uno de estos términos por

separado genera sus propios ecos),[11] para referirnos a un ámbito de producción cultural marcado por la articulación entre comunicación y lucha política.

La tradición latinoamericana de la alternatividad tiene además suficiente peso teórico y práctico en el campo de la comunicación para realizar esta tarea de diferenciación y síntesis, y es una fuente valiosa para indagar la relación comunicación/ política/ sociedad.[12] Existen coincidencias sobre algunas definiciones clave para entenderla: su carácter teórico práctico, el surgimiento como necesidad de expresión de los grupos populares, los contenidos contrainformativos, las modalidades de participación de acuerdo al contexto, sus objetivos de transformación social que aparecen como hilo conductor a lo largo de los años. Aunque "transformación social" también signifique cosas distintas según las diferentes concepciones del mundo que alimentan las prácticas, la sociedad futura que se imagina y el tipo de cambios que se impulsan.

---

[11] Larisa Kejval (2009) toma una decisión similar en su trabajo *Truchas. Los proyectos político-culturales de las radios comunitarias, alternativas y populares* al señalar que "no se distinguirán entre radios comunitarias, alternativas y populares, sino que se tomarán como un conjunto de experiencias cuya diversidad no necesariamente se corresponde con los adjetivos que las radios eligen para nombrarse. Esta decisión responde a la dificultad, ya señalada, para precisar y delimitar los alcances de cada uno de estos conceptos en relación con los otros y, como consecuencia, al hecho de que las mismas experiencias analizadas utilizan indistintamente más de uno de estos calificativos para identificarse a sí mismas" (Kejval, 2009: 11).

[12] Chiara Sáez Baeza (2008) identifica tres tradiciones para este campo, al que define como "tercer sector de la comunicación" y "tercer sector audiovisual" para lo específico televisivo. Estas son la latinoamericana, la estadounidense y la europea. Por su parte, María Cristina Mata recupera la publicación en 1980 de un número especial de la revista *Media Development*, órgano de la *World Association for Christian Communication* (WACC), dedicado al llamado "modelo latinoamericano". De acuerdo con la investigadora, "ese modelo era ni más ni menos que la comunicación popular, un concepto que según los editores de la publicación "enriquecía" la historia de la comunicación y que "en primer lugar, debe entenderse como una protesta social y política contra el individualismo, el materialismo y la alienación producidas por la sociedad occidental industrializada" (Mata, 2011: 6).

Se trata de indagaciones realizadas inicialmente en base al estudio de experiencias como las que representaron las primeras escuelas radiofónicas vinculadas con la iglesia católica y los procesos de evangelización de fines de los 40 y 50, que paulatinamente –vía Teología de la Liberación y pedagogía freireana- fueron dando lugar a las radios educativas y luego populares (con la conformación de ALER en 1972). O las radios sindicales (las radios mineras bolivianas, surgidas a partir de 1952 con la nacionalización de las minas de cobre y estaño, constituyen el referente más notable); o las radios insurgentes como la Rebelde cubana y después las salvadoreñas en los 80. Las prensas del sindicalismo anarquista y socialista de fines del siglo XIX y principios del XX; el cine militante; las lecturas de la teoría de la dependencia, de la teoría de la vanguardia; la perspectiva althusseriana. En fin, podemos incluso retroceder más en el tiempo y recordar las palabras de Simón Bolívar cuando, al justificar una imprenta cargada en una mula, se refería a la prensa como artillería del pensamiento.

Este abanico de enfoques, sobresaliente en los 60 y 70 en la investigación en comunicación y cultura y vinculado también con los debates sobre las políticas y la planificación de la comunicación, se desplaza en los 80 hacia las teorías que revalorizan la democracia y los movimientos sociales; los estudios culturales y fundamentalmente las relecturas de Antonio Gramsci acerca de la hegemonía leída en clave de consenso como negociación, en el contexto de la transición democrática. Este desplazamiento tiene consecuencias para la alternatividad al centrar la mirada sobre la comunidad: lo comunitario visto como espacio de acción de lo alternativo tiene que ver con la definición de la cultura popular como tema nuevo, con la multiplicación de los conflictos más allá de la producción y con las prácticas que desde la cotidianidad y la lucha por la identidad resultan en un discurso de resistencia. Lo cotidiano aparece de este modo como un espacio donde la hegemonía se reproduce pero donde también se la resiste. El fenómeno de las radios FM que estalló en la Argentina tras los años de la dictadura, que antecedió el surgimiento de las televisoras, puede leerse desde esta perspectiva, centrada en la conceptualización del medio como lugar de encuentro y participación comunitaria más que como herramienta de intervención política.

Esta tendencia se profundiza en la década del 90 y deriva, de acuerdo con Carlos Mangone (2005), en una pérdida de la centralidad del concepto de clase. La desigualdad (económica, política) que implica clases sociales en pugna deja paso a una conceptualización más anclada en la diferencia cultural, destacando la dimensión comunicacional de la práctica por sobre la política: "La comunicación, entonces, quiere ser más comunicación que alternativa" (Mangone, 2005: 197). En este pasaje, la noción de alteratividad en lugar de alternatividad (una noción que había sido previamente trabajada) adquiere un nuevo significado. "Su vocación no es la marginalidad sino la alteración, el cambio, la transformación de las relaciones de poder en el dominio de las culturas", señala Rafael Roncagliolo en el Congreso de la Asociación Mundial de Radios Comunitarias realizado en México en 1992.[13]

Las conceptualizaciones predominantes en estos años destacan una preocupación por la construcción de ciudadanía y respeto a las identidades en el marco del diálogo, en un contrapunto con lo que se define como las visiones "maniqueas" u ortodoxas del pasado, en referencia a las perspectivas totalizadoras, y a una lectura del proceso de movilización de los 60 y 70 en términos de fracaso. De este modo el medio se "adapta a los nuevos tiempos" y busca recuperar una "vocación de ser útil" perdida en aquellas décadas convulsionadas: "El único objetivo era que la gente se organizara. La gente se organizó y no resolvió tampoco sus problemas, porque no es sólo con organizar una cooperativa o un sindicato que se resuelven los problemas" (López Vigil, 1997: 87). En esta vocación de utilidad la comunicación alterativa aparece como mediadora social y como un espacio de construcción de ciudadanía.

Es en el marco de esta década que la alternatividad pierde "estatuto" en la investigación sobre comunicación (casi no se financian investiga-

[13] Para Carlos Rodríguez Esperón y Sandra Crespi, la distancia entre "un modelo de comunicación alternativa" y otro de "comunicación alterativa [...] es la misma que existe entre destruir y alterar. Si bien la utopía revolucionaria, presente aún en el deseo pero ya no en la praxis, impulsa algunas prácticas alterativas, las mismas se desarrollan en forma aislada o confluyen en redes siempre acotadas a un campo específico de intervención" (Rodríguez Esperón y Crespi, 1994: 104).

ciones en el ámbito académico, más volcado al estudio de los consumos culturales). Los pocos trabajos publicados, sobre todo los que responden a las asociaciones que nuclean las radios (como ALER y AMARC), se vuelcan hacia conceptualizaciones más ancladas en las ideas de pluralidad, negociación y diálogo, dejando de lado la confrontación para la obtención de reivindicaciones sociales o políticas, en una suerte de "desideologización" de la alternatividad y su relectura en el marco de un tercer sector que, en el contexto del retroceso del Estado, debe cumplir funciones que históricamente le correspondieron a éste.

En un trabajo reciente, Adrián Pulleiro refiere a las "líneas de acción predominantes" o "modos de hacer" de la comunicación alternativa según los diferentes momentos y según las perspectivas o cosmovisiones de mundo que orientaron el desarrollo de las prácticas (Pulleiro, 2012). En sintonía, podemos señalar que las tendencias de investigación fueron desde una matriz concientizadora predominante en las décadas de los 60 y 70 –ya sea a través de la educación (para la salud, para el desarrollo, para la liberación) como desde la crítica ideológica (denuncia del imperialismo cultural, crítica ideológica de los mensajes, intervención política, etc.)-; hasta la conceptualización de lo alternativo centrada en la participación comunitaria en los 80. Y desde este enfoque, enmarcado en los debates sobre la cultura popular y la teoría de los movimientos sociales, a una preocupación mayoritaria por las formas, los formatos, las estéticas y la profesionalidad en los 90, en respuesta a la urgencia por superar el cerco de los "convencidos" y "competir" para alcanzar mayores audiencias.[14]

Todos estos puntos de vista, más allá de las tensiones conceptuales generadas a lo largo de las décadas en función de diferentes contextos e

---

[14] Lamas y Lewin (1995: 86) lo explican de la siguiente manera: "Esto obliga a ser eficaces y exitosos. Ser exitosos y creativos en la gestión comercial de una radio o programa y también en la programación de la emisora o en los formatos y contenidos. Esto implica cumplir con las reglas de eficacia del medio radial: sonar como una radio, no como un megáfono, hacer programas que respeten lo básico de los formatos que la audiencia –a la que queremos llegar- ya reconoce como habituales, no predicar verdades previamente digeridas. Construir un nuevo tipo de audiencia, hacer que crezca en número y en participación".

intereses, contribuyen a remarcar una tradición específica de la comunicación popular, que se evidencia en las polémicas que la cruzan. María Cristina Mata lo desarrolla en el artículo "Comunicación Popular: continuidades, transformaciones y desafíos" (2011), a partir de una lectura centrada en los debates político culturales que la comunicación alternativa ha venido suscitando a lo largo de las décadas, que hablan de una "experiencia acumulada" desde donde abrevar en momentos en que "la problemática de la comunicación popular vuelve a plantearse con un interés e insistencia que había perdido en los últimos tiempos" (Mata, 2011: 1).[15]

Con esto queremos destacar que, más allá de la imprecisión conceptual, los diferentes "modos de hacer" y la proliferación de adjetivaciones por momentos "alarmante" (muestra de esto son las 33 denominaciones diferentes que encuentra la brasileña Regina Festa, citada en Fuentes Navarro, 1992: 169), la comunicación alternativa y popular en América Latina tiene antecedentes que permiten vislumbrar algunos consensos, y que hacen de ésta una zona teórico práctica dentro de las ciencias de la comunicación. Esto pese a que –como señalamos- ha sido relegada en la investigación académica, por considerarse "secundaria" o como una suerte de "pariente pobre" en las "carreras de periodismo de casi todo el mundo" (Gumucio Dagrón, 2004: 13).

En el mismo sentido, la investigadora chilena Chiara Sáez Baeza (2008) sostiene que existe

> una invisibilización de la comunicación alternativa (…) al menos en tres dimensiones: dentro de la historia social de la

---

[15] Cabe destacar que las tradiciones teóricas y políticas desde las que se leyó (y se lee) la comunicación alternativa tienen una insoslayable relación de ida y vuelta con las reflexiones y las situaciones de las propias experiencias, con lo cual "la inserción y organicidad de esas prácticas fue la razón por la cual éstas no escaparon de las graves crisis que experimentaron organizaciones sociales y movimientos populares a partir de derrotas políticas, de las consiguientes discusiones y revisiones que ellas suscitaron y de la instalación del modelo neoliberal que desde la economía impuso su matriz a nivel político y cultural" (Mata, 2011: 9).

> comunicación de masas, dentro del sistema de medios y dentro de las teorías de la comunicación; es decir, como fenómeno histórico, como fenómeno comunicacional y como fenómeno teórico. (Baeza, 2008: 46 y sig.)

Pero al tiempo que reconoce esta dificultad, la autora también advierte la revitalización del interés en la última década y media, ubicando algunos hitos que fueron forjando la renovación del paradigma de la alternatividad: se refiere al levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1994 y su novedosa estrategia comunicacional como punto de partida; las herramientas comunicativas puestas en juego por el activismo del movimiento antiglobalización –sobre todo a partir de "la batalla de Seatle" en 1999-, y el lugar ocupado por la problemática de la comunicación en relación con los movimientos sociales en las ediciones del Foro Social Mundial, sumado a abaratamiento de las tecnologías de la información y la comunicación (Baeza, 2008: 63-64). A esto agregamos las notables experiencias de creación de medios alternativos en Venezuela, particularmente en el caso de la televisión, con la participación destacada del canal Catia TV en la denuncia y enfrentamiento al golpe de Estado en 2002; y luego la sanción de legislaciones de carácter democratizador en algunos países de la región (la mencionada Venezuela, Uruguay, Argentina).

En el caso específico de nuestro país son importantes también los acontecimientos que hicieron a la rebelión popular del 10 y 20 de diciembre de 2001, y todo lo que esto implicó en términos de debate sobre el rol que cumplen los medios masivos sobre el imaginario social, y sobre la importancia de construir medios comprometidos con los intereses de las clases populares para la acumulación de fuerzas en un sentido transformador. Lo cual se tradujo en la publicación de una camada de nuevos trabajos que recuperaron la temática y la adaptaron a las necesidades de los sectores movilizados en confrontación abierta contra el neoliberalismo (Vinelli y Rodríguez Esperón, 2004; Bustos, 2006; Russo y de la Puente, 2007; La Vaca, 2006; Kejval, 2009; Pulleiro, 2012, entre otros).

Los medios alternativos que se multiplicaron con la rebelión de 2001 tuvieron en común un reconocimiento de sí mismos como espacios de

organización político cultural, capaces de desarrollar trabajos que excedieron lo meramente periodístico. Nos referimos a prácticas producidas en el seno de lo que, con Raymond Williams, caracterizamos como formaciones culturales; "formas relativamente informales de asociación" en las que los productores culturales –a diferencia de las instituciones- "han sido organizados o se han organizado a sí mismos" (Williams, 1994). Es decir que la movilización popular, el reclamo de hacerse ver y escuchar y las expresiones de la conflictividad social, sumadas al debate sobre el tratamiento mediático de la protesta social y al crecimiento de los medios alternativos, comunitarios y populares, hace a las condiciones para la emergencia de una paulatina reinstalación de la temática con el inicio del milenio. Sobre todo a nivel de tesis y tesinas de grado, que construyeron a partir de estas prácticas sus objetos de estudio, muchos centrados en el cine piquetero o alternativo que recuperaba como tradición selectiva las figuras y aportes del cine militante de los 60 y 70 y sus nociones de instrumentalidad y organicidad a la clase obrera y el pueblo, o en las experiencias comunicativas de las organizaciones sociales y sindicales.[16]

Además, la crisis de 2001 se constituyó como un rico escenario no sólo para el debate sobre la alternatividad tras los fríos tiempos neoliberales (y para la calificación de los medios comunitarios en cuanto a su salto en cantidad y calidad), sino también para el resurgir de la televisión alternativa, que comenzó a desarrollarse para esa época luego de un primer período analógico.[17] Se multiplicaba de manera productiva una red de préstamos conceptuales, intercambios a uno y otro lado del

---

[16] Hay que recordar como emergente de lo que se viene señalando, la presentación en el Cine Cosmos, en el centro de la Ciudad de Buenos Aires, de la muestra "El cine que surge de las luchas", realizada en noviembre de 2001 y que reunió materiales audiovisuales de numerosos grupos que venían trabajando desde la segunda mitad de los 90 insertos en las organizaciones políticas y sociales. Por ejemplo el Grupo de Cine Insurgente, el Grupo Alavío, Contraimagen, Ojo Obrero, Boedo Films y el Grupo Documental 1ro. de Mayo, entre otros. Una cartografía de estas experiencias se puede encontrar en Bustos (2006).

[17] Nos referimos al período 1987-1999. Nos detendremos con mayor profundidad en el desarrollo de este aspecto en el capítulo III.

globo y construcciones compartidas con activistas de todo el mundo que se acercaban al país para conocer el fenómeno de las asambleas barriales, del movimiento de trabajadores desocupados y de las fábricas recuperadas y puestas a producir por sus trabajadores desde la autogestión. Estas visitas implicaron la circulación de nuevos textos y materiales, de propuestas de utilización alternativa de las nuevas tecnologías (fundamentalmente del *streaming* o televisión y radio en vivo a través de Internet), que dieron lugar a las experiencias iniciales de TV piquetera o itinerante y colaboraron con la pericia local en el desarrollo de herramientas asociadas al movimiento político y social.

Para nombrar algunos ejemplos de estos intercambios, encontramos las articulaciones con los servidores solidarios *Austistici Inventati* (Italia) y *Nodo50* (España); la puesta a punto del portal contrainformativo global *Indymedia* en Buenos Aires y luego en La Plata, Córdoba y Rosario; la participación en carácter de invitados de numerosos videastas militantes en el prestigioso Festival Internacional de Cine de Berlín ("*La Berlinale*") en 2003; los contactos con los impulsores de las *Telestreet* o televisiones de calle italianas y otros emprendimientos similares, junto con el estrechamiento de los lazos con las experiencias comunicacionales venezolanas en televisión, que se constituyeron rápidamente como un referente para la región.

Paralelamente intelectuales, organizaciones sociales, sindicales y políticas, trabajadores de prensa y medios comunitarios conformaban en 2004 la Coalición por una Radiodifusión Democrática, y daban a conocer los "21 puntos básicos por el derecho a la comunicación", que más tarde servirán de inspiración para la elaboración de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522. Con la convicción de que "si unos pocos controlan la información no es posible la democracia", y llamando a adoptar "políticas efectivas para evitar la concentración de la propiedad de los medios de comunicación" (21 puntos básicos, artículo 6), en el texto ya se planteaba la reserva del 33 por ciento del espectro para los medios sin fines de lucro y se reconocía a los "medios comunitarios de organizaciones de la sociedad civil" (artículo 11) como prestador diferenciado del Estado y del mercado.

Con este escenario como marco, un cuestionamiento progresivo al ejercicio del periodismo tradicional liberal expresado muy bien en la

película documental *La crisis causó dos nuevas muertes. Los medios de comunicación en la masacre de Avellaneda* (dirigida por Patricio Escobar y Damián Finvard, 2006) y la apertura del debate en torno a la necesidad de democratizar las comunicaciones, la comunicación alternativa, popular y comunitaria comenzó a transitar un proceso de revitalización.

2. Algunos consensos generales

"La comunicación alternativa nació por las desigualdades; entre flujos informativos, entre posibilidades de expresión, entre ideologías en pugna, por los derechos de los sujetos sociales censurados", sostiene Carlos Mangone (2005: 195) en un artículo que destaca las maneras de reflexionar y actuar la alternatividad teniendo en cuenta los desplazamientos teóricos que acompañaron la transición democrática, en particular el que va de la centralidad de concepto de clase social al de diferencia cultural, que cuestiona. Diferencia entre vanguardia y vanguardismo para situar su punto de vista[18] y se pregunta por la tarea de la alternatividad en la actualidad, definida por un carácter relacional y contextual. Una labor "que suture y no fragmente, que articule y no absolutice, que vuelva al plano de lo social y de la lucha por la igualdad y que ponga en cuestión los fundamentos de la barbarie capitalista actual" (Mangone, 2005: 202) es su propuesta.

Este enfoque es semejante al de Graziano (1980), cuya conceptualización hace referencia a una estrategia totalizadora donde la expresión "comunicación alternativa" es reservada para designar "aquellas relaciones dialógicas de transmisión de imágenes y signos que estén insertas en una praxis transformadora de la estructura social en tanto totalidad". La compresión de lo alternativo se basa en la articulación de

---

[18] "El vanguardismo era igualado a la vanguardia, el foquismo a una violencia simbólica que se quería evitar, el brigadismo a una 'orga' que limitaba la libertad crítica, y así siguiendo. "Ni un paso atrás, ni un paso adelante del pueblo", podía resumir la consigna, justamente en momentos en que el pueblo se parece cada vez más a una audiencia, un electorado manipulado y un consumidor híper estimulado" (Mangone, 2005: 202).

dos dimensiones, una comunicacional y otra política, relacionada a su vez con el contexto histórico social en el cual la práctica se inserta. En el plano comunicacional y teniendo en cuenta "las relaciones que rigen la transmisión del sentido", esto se traduce en la inversión de la relación emisor / receptor (es decir, la posibilidad de respuesta frente al monopolio de la palabra); mientras que en el plano político y en el marco de la contradicción entre los polos de reproducción y transformación, la propuesta se ubica en el segundo polo.

De este modo lo alternativo "se levanta frente a otra concepción no sólo de la comunicación sino de las relaciones de poder, y de la transmisión de signos e imposición de códigos que esas relaciones permiten vehicular" (Graziano, 1980: 9), ubicando el fenómeno en el marco de la construcción de una alternativa comunicacional pero también política y social. En este sentido la inserción de la experiencia en un proyecto político transformador (que más que ser orgánica tiene que ver con una visión de conjunto y con una estrategia general) configura un marco para la pensar alternatividad con un significado y un referente claros.

Si bien esta mirada –que compartimos- es cuestionada muchas veces como reduccionista respecto de la complejidad de las identidades en América Latina,[19] tiene la virtud de situar la comunicación alternativa en la tradición del pensamiento crítico, dando cuenta de su vocación transformadora. Vocación que es recuperada como constitutiva de la alternatividad por numerosos autores, incluso aquellos que fundamentan sus conceptualizaciones en la necesidad de apartarse de lo que entienden como "intervenciones dirigidas desde afuera" sobre la "expresión de los

---

[19] En clave polémica, Simpson Grinberg (1989) cuestiona esta postura al interpretarla en clave vanguardista como simple reemplazo de una clase dirigente por otra, manteniendo inconmovible la división del trabajo entre emisores y receptores y el carácter vertical de los flujos comunicacionales. En sintonía con el contexto de transición democrática, el cuestionamiento hacia las vanguardias políticas y la crisis de las estrategias totalizadoras, su lectura de lo alternativo (centrado en el discurso antiautoritario como elemento determinante) deja entrever la marca de la teoría de los movimientos sociales, la noción del poder diluido y la revalorización del aspecto cultural.

sectores populares", en referencia al Estado y a las vanguardias políticas y estéticas (Baeza, 2008: 78).

La comunicación alternativa está cruzada en la práctica y en la reflexión –como explicamos más arriba- por los paradigmas que organizaron el campo de la comunicación y la cultura en América Latina a lo largo de las décadas, desde su conformación en los 60 y 70 (período de autonomización) hasta la actualidad (institucionalización, profesionalización, burocratización). Esto demuestra toda una tradición latinoamericana de ejercicio teórico práctico de la comunicación en relación con los sectores populares, pero al mismo tiempo expresa las dificultades que se suscitan a partir de las reformulaciones y desplazamientos que se fueron dando con los años, sobre todo con las derrotas de los proyectos revolucionarios en la región, la crisis del concepto de vanguardia y la posterior caída del muro de Berlín.

Estas periodizaciones llevan a referir a trasformación socialista o a cambio social democrático, o a transformación social a secas, o a construcción de poder popular como horizonte de las experiencias de alternatividad. Es decir que existe bastante coincidencia en entender la inserción de la comunicación alternativa, popular y comunitaria en proyectos transformadores más amplios que la propia práctica, aunque esta expresión en los hechos suele diluirse. También hay coincidencia en ubicar la tarea de trastocar la relación unidireccional y vertical entre emisor y receptor en la lucha más amplia por el cambio de las relaciones de poder, aunque haya mucho menos acuerdo en las características que debe asumir este proyecto de transformación. (De hecho, una de las tensiones que cruzan el campo es la dada por el par revolución / reforma).

Asimismo hay que señalar que ante estos desplazamientos numerosos investigadores sufrieron una suerte de "huida hacia adelante", en términos de María Cristina Mata (2011), modificando esta vocación inicial transformadora por un adaptarse al signo de los tiempos, fundamentalmente a partir de los 90 con la irrupción de perspectivas muy atravesadas por el mercado que "desvanecieron el horizonte de emancipación radical

contenido en las prácticas de comunicación popular" (ídem: 10).[20] Ausencia de preguntas sobre la propiedad de los medios, soberanía del receptor, celebración de la hegemonía televisiva, democracia semiótica, culturalismo conforman la marca de época de la década neoliberal. Esto es profundamente trabajado en el texto de Héctor Schmucler "La investigación: Lo que va de ayer a hoy" (1997)[21] para el campo de la comunicación y la cultura.

Teniendo esto en cuenta, insistimos en una conceptualización de la alternatividad como parte de un proyecto que la trasciende; es decir, como inserta en la vida y la dinámica de las organizaciones populares. Las experiencias vienen mostrando esta integración desde la propia práctica, de ahí que ubiquemos la comunicación alternativa en el cruce entre comunicación y política. Aun desde perspectivas alimentadas desde diferentes tradiciones teóricas, la inserción de la práctica en un proyecto político más amplio es considerada como elemento constitutivo

---

[20] Es muy ilustrativo el planteo de María Cristina Mata (2011) en relación a la inserción, la politicidad y la organicidad de las prácticas de comunicación popular, ya que si estas características por un lado las hicieron intervenir cuestionando el verticalismo a mediados de los 80, las formas de representación entre dirigencia y bases y la ortodoxia teórica; por otro lado es la "razón por la cual no escaparon de las graves crisis que experimentaron organizaciones sociales y movimientos populares a partir de derrotas políticas, de las consiguientes discusiones y revisiones que ellas suscitaron y de la instalación del modelo neoliberal" (2011: 9). El resultado, teniendo en cuenta la presencia de las visiones pos políticas (la autora cita como ejemplo los planteos de Chantal Mouffe), es un corrimiento hacia una socialización de la alternatividad "en detrimento de su politicidad" (2011: 10). Salvando los matices, este planteo es similar al de Mangone (2005), cuando sostiene que "relativismo ideológico y anti intelectualismo militante sustituyen los aires existencialistas y comprometidos de las generaciones anteriores: la comunicación, entonces, quiere ser más comunicación que alternativa" (2005: 197).

[21] Sostiene Schmucler: "La idea de mercado es seductora: invita al goce y a la libertad sin transgredir reglas. Los académicos e investigadores, descubierta la verdad del mercado, podían abandonar el fastidioso ejercicio de la 'denuncia'. Corregir. Proponer. Formular reparos no es oponerse, sino buscar formas de incluirse dignamente" (1997: 155).

de la alternatividad desde los inicios de la reflexión: Jesús Martín-Barbero ya lo señalaba en un texto preliminar de 1983, cuando la ligaba "a los movimientos sociales, a los procesos de dominación y de réplica a la dominación, y por tanto atravesada por un proyecto, o al menos, por un movimiento de lucha política" (Martín-Barbero, 1983; citado en Mata 2011: 7-8).

La alternatividad se ubica entonces en una perspectiva de enfrentamiento a las clases dominantes; contra el discurso hegemónico y contra el orden establecido, aportando a los procesos de transformación junto a los trabajadores y al pueblo. Esto subraya su carácter instrumental, vinculado con las necesidades de las clases y grupos subalternos, y nos permite abordar otros atributos que nos interesa destacar: la cuestión del discurso y la recuperación de la palabra silenciada; la apertura hacia la participación comunitaria (en sentido sociológico y no sólo territorial) de acuerdo con el soporte, el contexto y las formas organizativas; la apropiación del medio por parte de las organizaciones sociales y políticas; la gestión y el tipo de propiedad (colectiva, comunitaria, social, popular); las formas de funcionamiento o rutinas de trabajo y el ejercicio de un periodismo de contrainformación.

En este sentido, Mata (2011) recorre algunas de las dimensiones de la comunicación popular y las conceptualizaciones que se fueron poniendo en juego a lo largo del tiempo, complejizando la periodización cronológica para detenerse en los debates conceptuales generados. Así señala "la posibilidad de hablar, de expresarse", de "recuperar la palabra" como una de esas dimensiones que dan lugar a la otra comunicación (que puede ser abordaba desde la idea de "dar voz a los sin voz", desde el decir de las múltiples expresiones de la cultura popular; desde la creación de medios propios de las clases subalternas, desde las "brechas" en los medios masivos).

Este aspecto permite además vincular la práctica de la alternatividad con la lucha por la democratización de las comunicaciones, al ubicar el problema de la expresión de las mayorías silenciadas en relación con los discursos que circulan en la sociedad. Se trata de entender los medios alternativos, comunitarios o populares como multiplicadores de discursos o como *vehículos de expresión de los sectores que tradicionalmente no tienen acceso a los medios masivos de comunicación* o que, cuando lo hacen,

son demasiadas veces tergiversados. Esta articulación entre el problema del habla y la lucha por hacer escuchar otras voces lleva a su vez a problematizar el tema de la propiedad de los medios, los intereses puestos en juego y la necesidad de pregonar un modelo de comunicación que, a partir de políticas desconcentradoras, tenga en cuenta el acceso de los sectores populares a la construcción de la palabra pública.

La cantidad de trabajos que refieren a la necesidad de expresión y afirmación de las clases y grupos populares como constitutiva de la comunicación popular es enorme, desde los trabajos de Martín-Barbero en los 80 –como "Retos a la investigación en comunicación en América Latina"-, pasando por los textos de Mario Kaplún (1996 [1985]), hasta los textos recientes sobre televisión comunitaria, como por ejemplo los de Crawford y Flores (2002) en Colombia o Pablo Villagra (2012) en Chile, que destacan desde diferentes perspectivas la importancia de la recuperación de la palabra como impulso que da origen a la construcción de los medios propios. Esto lleva a resaltar en definitiva, la comunicación como derecho humano.

La "comunicación participativa, alternativa o popular" es, para Martín-Barbero (1980), uno de los campos estratégicos para la investigación, junto con la estructura transnacional de la comunicación y las nuevas tecnologías. El autor afirma que un propósito fundamental que "parece definir lo alternativo en materia de comunicación en Latinoamérica" es

> transformar el proceso, la forma dominante y normal de la comunicación social, para que sean las clases y los grupos dominados los que tomen la palabra. Y en ese sentido la comunicación alternativa no es aquí nada nuevo ya que, desde las experiencias pioneras de Paulo Freire, proyectadas después a multitud de grupos en todos los países del continente, la comunicación ha estado ligada más a la liberación del habla, de la actividad y la creatividad popular que a la potencia o el tipo de medios utilizados. (Martín Barbero, 1980)

Aquí, antes que a la creación de medios masivos (en el sentido del soporte), la idea de "tomar la palabra" se asocia conceptualmente a las más diversas expresiones culturales de los sectores populares, que los excede. Martín-Barbero vuelve sobre este tema en el artículo publicado en la compilación de Máximo Simpson Grinberg *Comunicación alternativa y cambio social*, publicada en 1986, donde desarrolla el sentido de la comunicación –"comunicaciones otras"- en las prácticas cotidianas de las masas (como la feria, el barrio, las fiestas).

Por su parte, Kaplún recupera la cuestión de la dialogicidad, elabora la idea de un emi-rec (emisor y receptor) y sostiene que "los sectores populares no quieren seguir siendo meros oyentes; quieren hablar ellos también y ser escuchados. Pasar a ser interlocutores". A partir de la diferenciación entre "comunicación dominadora" y "comunicación democrática", el comunicador expresa que "en el fondo de [estas] dos acepciones subyace una opción básica a la que se enfrenta la humanidad. Definir qué entendemos por comunicación equivale a decir en qué clase de sociedad queremos vivir" (1996 [1985]: 67).

De publicación más reciente, Livigston Crawford y Pamela Flores también sitúan el surgimiento de la comunicación alternativa y popular como "respuesta a la ausencia de libertad de expresión en los medios oficiales en casi todos los países del continente" (2002: 193-194); en tanto el comunicador chileno Pablo Villagra ubica la problemática de la televisión popular y comunitaria como "alternativa al monopolio comercial e ideológico de los granes medios, que con su práctica y política de exclusión ha marginado de sus pantallas a diversos sectores del pueblo", y enfatiza la participación de las organizaciones sociales y las comunidades en la creación de los mismos "para visibilizar sus demandas y construir desde el espacio local procesos de identidad, alternativas para romper el cerco mediático impuesto desde el poder" (2012: 123-124).

Las diferentes conceptualizaciones que se evidencian en estos planteos, pero que ponen en común la cuestión de la voz y la palabra como atributo de la alternatividad, dejan ver nuevamente que en este campo nunca se trata de consensos encorsetados en fórmulas. Las numerosas tensiones o zonas de indefinición conceptual tienen que ver con los contextos en los que se desarrollan las experiencias y con el lugar de la práctica en la definición y re-definición de la alternatividad. Por

ejemplo, la cuestión de la multiplicación de voces, sobre todo en los casos en que el elemento de la participación comunitaria es enfatizado, entra en tensión muchas veces con la idea de profesionalización (muy presente sobre todo a partir de la década del 90), que a su vez se relaciona de manera conflictiva con la cuestión de la recepción, los códigos aprehendidos y el gusto, que complejizan aquello que hace a la participación de la comunidad. Tener esto en cuenta es importante para no caer en el resbaladizo terreno de la idealización de las prácticas, como si éstas no estuvieran insertas en una sociedad dada y cruzadas por lógicas sociales contradictorias (de transformación, de reproducción), y se redujeran simplemente a una esencia fosilizada.[22]

Esto lleva a pensar el tema de la profesionalidad, que aparece como exigencia cuando se avanza en procesos de legalización que se proyectan de manera problemática hacia los medios, tensionándolos hacia la institucionalización. Esto último no significa que lo alternativo debe ser entendido únicamente como lo artesanal, lo marginal o lo pobre en materia de recursos materiales y simbólicos y deba conformarse con experimentar en la carencia. Al contrario, implica que para que la experiencia alternativa pueda desarrollarse es necesario entender estas exigencias como punto de llegada y no como punto de partida, y que la invectiva popular sea parte de dicha conceptualización y no un mero receptáculo de lo que el mercado y los especialistas definen como profesionalidad. Las voces en América Latina tienen demasiados colores como para homogeneizarlas en una sola tonada.

Por otra parte, la participación no se da por decreto ni está garantizada por el solo hecho de echar a andar un medio, pero aparece como preocupación constante y en este sentido es otro de los elementos diferenciales que hacen a la comunicación popular. En la medida que el medio alternativo se afianza entre los grupos subalternos, es difícil no advertir la importancia de la participación comunitaria en alguna o en todas sus instancias: desarrollo, gestión y toma de decisiones, que a la

[22] En los capítulos V y VI desarrollaremos estos conflictos asociados a la idea de participación en la construcción de la pantalla de la TV alternativa en relación con las expectativas de sus impulsores, sobre todo cuando la apertura hacia la comunidad reproduce más de lo que transforma.

vez están cruzados por diferentes mecanismos de representación que las experiencias utilizan para funcionar en virtud de las características del dispositivo y la cosmovisión de mundo de los sujetos involucrados. En este punto vale la pena recordar el desglose entre participación real y participación simbólica que propone María Teresa Sirvent en "Participación social y poder" (2004 [1999]: 129 y ss.), aunque también hay que problematizar la participación en relación al dispositivo, los objetivos y los contextos, a riesgo de absolutizar la cuestión dejando de lado experiencias desarrolladas en situaciones altamente represivas.[23]

En este sentido coincidimos con Margarita Graziano (1980) en que no toda experiencia participativa es alternativa pero sí a la inversa, aunque es necesario reflexionar sobre las diferentes formas de participación de acuerdo a los marcos políticos sociales y también de acuerdo a los soportes y objetivos del medio. En el caso de la televisión, por ejemplo, ¿cómo romper el mandato tecnológico de origen que hace unilateral al medio? Esta interrogación es parte del devenir cotidiano de las emisoras. Fabián Pierucci, del grupo de cine Alavío y canal web Ágora TV, sostiene en una entrevista que "en la mesa de montaje y en la mesa de edición no es posible que estemos miles de personas, entonces hay que asumir ciertas premisas que son parte del acuerdo previo, que es explícito" (Pierucci, 2003).

Teniendo en cuenta estas zonas problemáticas, podemos afirmar que la relación con la comunidad en términos de apertura a la participación para la organización y la movilización, y como canal de expresión y articulación de los sectores silenciados por los medios dominantes es uno de los rasgos que hacen a estos medios. Pensar la participación como condición sin reducirla a una receta o un conjuro, evitando su utilización fraseológica. Entenderla como efectivización de acuerdos políticos y

---

[23] Un ejemplo de esto es el funcionamiento de la agencia clandestina ANCLA, impulsada por Rodolfo Walsh en los primeros años de la dictadura militar en la Argentina, en el marco de las políticas de contrainteligencia montoneras. Precisamente contexto impedía la realización de asambleas para la toma de decisiones, o una gran participación en la elaboración de los mensajes; sin embargo ésta llegaba a través de los canales orgánicos y su carácter fue transformador.

marcos comunes; en tanto apertura a la realización de programas, materialización de propuestas, formación técnica y política; en fin, *participación leída en clave de inserción y apropiación de la experiencia por parte de colectivos y sujetos en diferentes niveles*, de acuerdo con los procesos de maduración: en el diseño de los mensajes y la conformación de agenda, en la producción de los programas y en la toma de decisiones.

Finalmente está el tema no menor de la propiedad colectiva, social, popular o comunitaria y la autogestión, que escapa a los formatos que hacen a la división del trabajo en el sistema capitalista entre patrones y empleados, entre un "dueño" de los equipos y un "gerente" que toma las decisiones. Nos referimos a espacios que crecen a partir del aporte voluntario de sus miembros, entendidos como iguales comprometidos con el sostenimiento de la experiencia, que realizan un trabajo voluntario o una militancia social y política, donde no existen relaciones de dependencia ni se persigue el lucro. Esto no significa que no puedan alcanzarse rentas. En realidad, este aspecto es de un orden estructuralmente distinto a las definiciones sobre la cuestión de la propiedad (de hecho, como todo, se deviene de ésta), y tiene que ver con las formas de funcionamiento y la organización colectiva de los recursos comunes. Es más, es deseable y necesario en la medida que la experiencia se desarrolla explorar a fondo la dimensión que hace al financiamiento, que muchas veces está secundarizada.

Todo esto se proyecta en la pantalla, a partir de una construcción de agendas contrainformativas basadas en los intereses y las necesidades de los sectores movilizados de la sociedad, devolviendo la historicidad a los acontecimientos al ubicar la protesta en el fluir de sus causas y consecuencias. Las demandas y reclamos de los sectores movilizados contados por los protagonistas; las formas cotidianas de militancia en el territorio, las lecturas de la realidad política que hacen a una subjetividad emancipadora son parte fundamental del ejercicio popular del periodismo. Si bien nos detendremos en este punto con mayor profundidad sobre el final de este capítulo, queremos adelantar ahora que la televisión alternativa apunta a la creación de agendas propias que buscan disputar sentido a lo dominante, y que son a la vez resultado de rutinas de trabajo

y valores que hacen a lo noticiable diferentes a los puestos en práctica por los medios hegemónicos.

Entendemos por tanto que los consensos generales presentados con matices en este apartado permiten referirse en un sentido amplio pero al mismo tiempo claro a un tipo específico de medios de comunicación contenidos dentro del haz conceptual alternativo, popular y comunitario, que en América Latina tienen una larga tradición y una cantidad de debates que lo complejizan. Esto es importante en la medida que evita la inflación terminológica, ese complejo que lleva a ubicar en el marco de la alternatividad cualquier experiencia que ofrezca alguna dificultad para ser leída dentro de los marcos de la comunicación hegemónica. Por lo tanto, entendiendo la comunicación alternativa como un *proyecto a largo plazo* atravesado por multitud de tensiones y contradicciones, podemos sistematizar de mínima algunos puntos de acuerdo comunes para analizar este tipo de prácticas:

* Nos referimos a la televisión alternativa, popular o comunitaria como aquella comprometida con los intereses de las clases y grupos populares, cuya finalidad no se agota en sí misma sino que es parte de un proyecto de transformación y construcción de contrahegemonía que le da sentido y orientación, y que compone otro modelo de sociedad, sin explotadores ni explotados;

* Que surge y se desarrolla a partir de la necesidad de recuperar la palabra, el acto afirmativo del habla, y por tanto para dar visibilidad a las voces silenciadas o tergiversadas por los medios hegemónicos;

* Que está íntimamente relacionada o inserta en movimientos sociales y organizaciones políticas populares y de trabajadores, de los cuales es expresión, y que cumple una función de articulación en la medida que éstos se apropian de la experiencia;

* Que propone otro paradigma de la comunicación que no está regido por el lucro ni por la lógica de las ganancias, sino por la comunicación como bien social, y que busca romper con el esquema unidireccional de la comunicación;

* Que es de propiedad colectiva, social, comunitaria o popular, y autogestionada;

* Que construye su pantalla y su agenda a partir otros criterios de noticiabilidad y de relación con los protagonistas, dando lugar a un discurso periodístico de contrainformación.

3. Ni dogma ni pureza: conflicto

En *Sobre la televisión*, Pierre Bourdieu (1997) pone de manifiesto cómo el campo económico somete al campo televisivo a través de la competencia por el ráting. La búsqueda permanente de la primicia en desmedro del chequeo de la información; el sensacionalismo y la espectacularización de la política que es considerada aburrida por periodistas y productores[24] son mecanismos estructurales que hacen al funcionamiento televisivo y atentan contra la democracia. Se trata de la competencia por las cuotas de mercado, que funciona como un mecanismo de censura invisible.

Desde esta perspectiva, la televisión hegemónica está determinada por el campo económico a través de la *competencia*; es decir, de la lucha por cotizar mejor los espacios publicitarios de acuerdo con la cantidad potencial de consumidores que refleja la medición del ráting. Bourdieu subraya además que el grado de autonomía de un medio debe mensurarse teniendo en cuenta el porcentaje del financiamiento proveniente de la publicidad, la asistencia estatal y el grado de concentración de sus anunciantes (Bourdieu, 1997: 103), a lo que agregamos cómo esto moldea la concepción dominante de la comunicación: vertical, unidireccional y por sobre todas las cosas, rentable.

Frente a este modelo se levanta la televisión que caracterizamos como alternativa, popular y comunitaria, para la cual la *colaboración* y la s*olidaridad* son tan necesarias para su funcionamiento como la subordinación a las exigencias del mercado lo es para la televisión comercial.

[24] "El temor a aburrir les induce [a los periodistas] a otorgar prioridad al combate sobre el debate, a la polémica sobre la dialéctica, y a recurrir a cualquier medio para privilegiar el enfrentamiento entre las personas (los políticos, en particular) en detrimento de la confrontación entre sus argumentos" (Bourdieu, 1997: 128).

Los antagonismos entre uno y otro modelo de comunicación y sus condiciones de producción se expresan en el desarrollo de las prácticas, que reconocen en ese antagonismo una definición básica de su tarea. Está claro que si el objetivo es el lucro, la búsqueda central será posicionar la pantalla para ofrecer una cuota de mercado más atractiva para los anunciantes, compitiendo con otras emisoras mediante el sensacionalismo y el entretenimiento vulgar, de manera de cotizar más y mejor los espacios (en las tandas, en la publicidad no tradicional, vendiendo publicidad como información, promocionando productos y servicios, etcétera).

Por el contrario, lo que venimos observando en la práctica de la TV alternativa es radicalmente diferente, y no sólo por la ausencia de lucro como fin del medio: cuando afirmamos que la colaboración y la solidaridad son determinantes, lo que queremos subrayar es que para construir una pantalla alternativa con una programación que abarque buena parte del día (de mínima, las 6 horas diarias estipuladas por la ley 26.522) es necesario abrir las puertas a otros espacios, colectivos y experiencias. De modo que la cooperación se constituye en un punto de partida. Obviamente ésta se realiza sobre la base de acuerdos políticos y comunicacionales, pero responde *también* a una necesidad estructural. Las experiencias actuales muestran que para poner en pie un canal popular hay que abrir la programación a experiencias similares, potenciando las corresponsalías y la llegada mucho más allá de lo que la potencia del transmisor pueda alcanzar.

Estas condiciones de producción, que son opuestas a las de la televisión hegemónica, son la argamasa sobre la que crece otra comunicación, aunque no configuran una vacuna por sí mismas ni garantizan *per se* la alternatividad. Lo que sí favorecen es el desarrollo de unas relaciones sociales proclives a la organización y el cambio que la competencia como punto de partida nunca puede generar. En este sentido sostenemos que la alternatividad no puede ser conceptualizada como un "a priori" a la experiencia: el concepto se realiza en la práctica, "fuera de la práctica no significa nada y tal vez en esto radique, como mal entendido, cierto prejuicio anti intelectualista que existe entre aquellos volcados cien por ciento al desarrollo de las experiencias" (Rodríguez Esperón y Vinelli, 2004: 25).

En otras palabras, lo social no es mecánico ni lineal; en todo caso lo que existe en la base son condiciones que promueven o fomentan el desarrollo en un sentido, aunque no lo certifican. Por eso –como adelantamos en el capítulo I- no pretendemos armar una definición estanca acerca de lo alternativo como punto de llegada sino, como veremos más adelante, trabajar sobre consensos generales capaces de abrirse a la complejidad de lo social para trabajar sobre unos medios con características similares que, en el marco de su desarrollo, van resolviendo las dificultades que se presentan de diferente manera. Estamos ante procesos de acción y reflexión, praxis en el sentido gramsciano. Acción reflexionada y reflexión actuada. Por eso las indagaciones siempre tienen como referencia experiencias concretas, cuando no surgen directamente de su impulso, y su carácter es siempre provisional, impuro y dinámico. Es decir, nos referimos a la comunicación alternativa *como proceso y no como valor*.

Vinculado con lo anterior, hay que resaltar además que la relación entre las posibilidades técnicas de un dispositivo como la televisión y su apropiación concreta por parte de diversos actores sociales no es sencilla. El simple uso de un dispositivo tecnológico por parte de sujetos que se propongan una práctica liberadora –sean cuales fueren los objetivos y las intenciones sus impulsores- no implica en sí mismo la ruptura con las lógicas dominantes si no altera completamente las reglas de uso, y con esto, la práctica y el vínculo comunicacional que el medio dominante impone. A modo de ilustración, basta "navegar" a través de los canales del sitio *YouTube* para advertir el tipo de uso que más se ha extendido entre los cibernautas (materiales tomados de la TV comercial, chimentos, pornografía soft, *star system*, grabaciones familiares, etc.).[25]

---

[25] Diego Caballero (2012), en un trabajo sobre las potencialidades de la web para la televisión alternativa, ilustra el problema a partir de estadísticas: "Por minuto se suben 35 horas de video. Además, recibe dos mil millones de visitas al día -representando el 10 por ciento de las entradas totales de Internet-, está disponible en 350 millones de equipos y es la tercera página más visitada en todo el mundo. La posibilidad de que 'todo el mundo' pueda hacer su propia experiencia de video, desde su una grabación casera familiar a filmar un corto o un recital, transita segundo a segundo por la web. Sin embargo, como venimos

En este sentido Armand Mattelart y Jean-Marie Piemme (1981) señalan que lo alternativo no reside en el tipo de dispositivo (la tecnología por sí misma no es una alternativa al modelo de comunicación) sino en las relaciones de fuerzas que operan en él: la actividad no garantiza la alternatividad si dicha actividad no está acompañada por un uso social distinto al dominante. Es decir, se trata de inscribir los usos sociales de los dispositivos tecnológicos en las relaciones de fuerzas existentes; en la lucha (o su ausencia) por poner en práctica nuevos sentidos y usos de las tecnologías de la comunicación.

> El propio aparato está lleno de contradicciones. En determinadas coyunturas, su funcionamiento puede escapar a la lógica de la reproducción cuando, por ejemplo, la base social de los usuarios se encuentra modificada *(la utilización del video en el seno de los conflictos sociales por la clase obrera o alguna de sus organizaciones no es del mismo tipo que el trabajo de un videobús subvencionado por el Estado)*. Además, proceso y producto pueden estar en ruptura con el modo dominante de la comunicación. Ahora bien, *si existe ruptura, no se produce de entrada*, por la simple razón de que existe una utilización de tecnologías nuevas, sino por el hecho de que *estas tecnologías son el soporte (un soporte entre otros) para trabajar en producir unas formas de comunicación y unos contendidos alternativos*. (Mattelart y Piemme, 1981: 80; las cursivas son nuestras)

---

argumentando, estas tecnologías no son lanzadas al mercado sin su posicionamiento ideológico. Las publicidades crean las necesidades y el mensaje de sus posibles utilizaciones. Los nuevos celulares con cámaras cada vez más sofisticadas y con conexión ilimitada a Internet nos permite a todos poder compartir instantáneamente una vivencia y estar interactuando a través de *Facebook* y *Twitter* todo el día. Tanto desde las publicidades como desde los artículos de los grandes medios, el lugar común es el encandilamiento acerca de las maravillas de las nuevas tecnologías y las posibilidades de interacción que tenemos como consumidores individuales. En este sentido, el proceso de producción de la comunicación se reduce a lo personal, a lo subjetivo, y lo colectivo desaparece de la escena" (Caballero, 2012: 206).

Lo que estos autores proponen es entender la comunicación alternativa vinculada a la producción de nuevas relaciones sociales. *Son estas relaciones sociales las que promueven una práctica alternativa de la comunicación en la medida que la comunicación, también, favorezca unas nuevas relaciones sociales.* De modo que la televisión se encuentra siempre frente a lógicas de reproducción y transformación, y lejos de ser tecnológicamente "neutra" aparece como espacio de contradicciones y por lo tanto como soporte (o no) de unas relaciones nuevas que se traducen en una práctica, un funcionamiento y un discurso contrainformativo. La televisión alternativa no existe por fuera de estas lógicas ni por fuera de las relaciones en una sociedad dada; al desarrollarse en el marco de una formación social capitalista estas experiencias estarán todo el tiempo tensionadas entre la transformación y la reproducción de la cultura y la comunicación hegemónicas. Estas lógicas cruzan de manera contradictoria el método de trabajo, la gestión, los roles, los objetivos y la pantalla, coexistiendo en el seno de la experiencia porque remiten a concepciones del mundo diametralmente opuestas.

Michel Senecal (1986) destaca en su libro sobre las radios y televisoras comunitarias canadienses que estas tensiones pueden conducir hacia un proceso de integración o de distanciamiento respecto de los modelos dominantes: la comunicación alternativa es portadora de estas lógicas y al mismo tiempo es su resultado, justamente porque no se trata de experiencias fosilizadas sino que se encuentran en permanente tensión; de ahí su riqueza. Por eso, para explicar la variedad de matices que genera el conflicto entre las distintas lógicas, Senecal recurre muy certeramente a los diferentes niveles de praxis que desarrolla Henri Lefbvre en *Sociologie du Marx*:

> Hay tres niveles de la praxis: en los dos extremos, el repetidor y el innovador, y entre ambos, el mimético. La praxis repetidora vuelve a iniciar los mismos gestos y los mismos actos en ciclos determinados. La praxis mimética sigue unos modelos; llega a crear mediante la imitación, y por tanto sin saber cómo ni por qué; pero es más frecuente que imite sin crear. En cuanto a la praxis inventiva y

> creadora, alcanza su más elevado nivel en la actividad revolucionaria. Esta actividad puede ejercitarse tanto en el conocimiento y en la cultura (la ideología) como en la acción política. (Lefbvre, 1966; citado en Senecal, 1986: 141 y 142)

Las contradicciones se expresan siempre, ante cada situación y de muchas formas: por ejemplo en las búsquedas de financiamiento a través de la publicidad o la cooperación internacional y sus efectos o no sobre el discurso; en las maneras de poner en el aire los programas, en la toma de decisiones o en el "arte" del canal, pasando por las vías de participación en relación con la capacitación en técnicas de cámara y montaje y las relaciones sociales que se van generando entre sus miembros. En todos estos aspectos conviven vestigios de lo dominante y gérmenes de lo nuevo que se quiere construir: la ruptura o la reproducción pueden ejercerse todo el tiempo hacia el interior de la misma práctica y con una intensidad de diversos grados.

Todas estas cuestiones pueden convivir y resolverse de diferentes maneras en la práctica del mismo medio, acercándolo más o menos a una práctica transformadora. En este sentido insistimos en que no hay "pureza" en lo alternativo sino formas en las que se resuelven cotidianamente los conflictos que se presentan. Esto aporta a la lectura de la televisión alternativa como proceso, donde las contradicciones tienen un lugar importante para el análisis, dejando de lado las lecturas esencialistas o románticas que ven resistencia en todas las prácticas populares por el solo hecho de "venir de abajo" o que, como la otra cara de la misma moneda, evalúan la práctica negativamente porque no se ajusta al dogma o a un "deber ser" previo a la experiencia.

Como ilustración podemos observar las estrategias enunciativas y de estilo elegidas para la conducción, que tienden por momentos a repetir esquemas aprehendidos como televidentes desde nuestra infancia, o la organización de los programas a veces con criterios no muy distintos a los que la TV tradicional nos tiene a esta altura acostumbrados para el segmento de público joven. Otra, en sentido contrario, puede ser el lugar que ocupa la TV popular entre los sectores movilizados de la sociedad, y las maneras en que se tejen relaciones que generan una confianza muy

diferente a la propinada hacia los medios hegemónicos (lo cual redunda en un tipo de cobertura periodística sensiblemente diferente). La construcción de una agenda de temas que poco tiene que ver con la selección de lo noticiable por parte de los medios hegemónicos es otro elemento; al igual que el lugar que ocupan la información y el entretenimiento en la pantalla y si en éste último aspecto existe o no una propuesta.

Es decir que para analizar la TV alternativa es fundamental descubrir y abordar de manera problemática cómo opera la relación de fuerzas en el desarrollo preponderante de una u otra lógica social, y cómo éstas se presentan entre los distintos aspectos que hacen a la práctica. Estas lógicas pueden ir del rechazo abierto de los códigos dominantes a partir de la creación de códigos nuevos (códigos comunicacionales, políticos y sociales) hasta la reproducción, incluyendo una praxis ambigua que en determinadas circunstancias puede crear, aunque las más de las veces imite aquello que inicialmente se planteaba cuestionar. Así la práctica se moldea cotidianamente: "Aun queriendo desmarcarse social y políticamente de prácticas comerciales e institucionales, estos medios comunitarios se sorprenden a sí mismos escogiendo entre praxis que los llevan de la reproducción a la innovación, pasando por el mimetismo" (Senecal, 1986: 148).

Un buen ejemplo de lo que venimos señalando fue –como veremos en el capítulo III -, el fenómeno de los canales de televisión de aire que se desarrollaron en los últimos 80 y primeros 90 en la Argentina (que, según cifras de la Asociación Argentina de Teledifusoras Comunitarias AATECO, llegó a sumar 200 experiencias entre emisoras establecidas y proyectos experimentales). Estos canales se desarrollaron en el marco de tendencias que respondían a estas lógicas sociales contrapuestas, integradas o distanciadas de los modelos tradicionales: desde las televisoras que priorizaron lógicas de organización y gestión microempresarias centradas en intereses económicos y creativos individuales (lógica comercial), hasta aquellas que se plantearon como alternativas y comunitarias –cuyo principal exponente fue el canal 4 Utopía de Caballito-, rompiendo con el modelo televisivo hegemónico y convirtiendo al público destinatario en agente activo del proceso (lógica de transformación). Pasando, también, por las prácticas televisivas que

buscaron hacer lo suyo en un marco que podría caracterizarse como de complicidad semi-institucional; es decir, de vinculación con caudillos y funcionarios municipales como estrategia de supervivencia, lo que finalmente tiñó las prácticas (lógica de cooptación).

La experiencia de comunicación alternativa oscila entonces entre estas lógicas, de acuerdo a las relaciones de fuerzas que operan en su seno y teniendo en cuenta las tendencias predomi-nantes hacia el interior del cuerpo social. De ahí la importancia del contexto socio histórico en que la práctica se desarrolla, lo cual nos permite abordar la relación entre medios comunitarios y ley de medios de manera provechosa: como escribe Senecal, "tanto si es comunicacional como de otra clase, la alternativa experimenta, en sentido favorable o desfavorable, los efectos de una coyuntura concreta. Y sufre igualmente los obstáculos que le imponen las reglas y las normas de la sociedad en cuyo seno emerge. Ignorarlas o transgredirlas no significa de por sí que tales reglas y normas ya no existan" (1986: 150).

4. La contrainformación como ejercicio periodístico

El tema de la contrainformación y los contenidos que hacen a una pantalla televisiva alternativa y popular merece particular atención. Entendemos por contrainformación no sólo el proceso de dar vuelta la información hegemónica sino también, y sobre todo, a las maneras en que los medios populares forman sus propias agendas y construyen otra subjetividad. Esto implica un ejercicio del periodismo y la elaboración de una grilla de programación con criterios de noticiabilidad enfrentados a los hegemónicos, y con rutinas y formas de producción de la noticia sobre las que se proyectan (de manera problemática y a veces contradictoria) las definiciones del medio acerca de su propia práctica.

Si como afirma Washington Uranga "no hay comunicación popular y comunitaria sin sujeto popular" ni "existe una agenda de la comunicación popular disociada de la agenda de los actores populares" (2011: 8), podemos concluir que la construcción de la noticia va a estar atravesada por una relación diferencial con las fuentes, en términos de militancia y acuerdos políticos, y por un ejercicio del periodismo

recreado a partir de la participación y las necesidades de intervención política, dando lugar a géneros marcados por la urgencia o a trabajos más reflexivos, de acuerdo con la coyuntura. Lo mismo sucede con la programación, que responderá a los objetivos que hacen a la razón de ser del medio y a la cosmovisión de mundo de los sujetos y grupos involucrados.

Esta lectura se aleja de la propuesta por Armando Cassigoli, para quien la contrainformación "no pertenece al mundo de los medios alternativos" sino que usa el sistema y lo da vuelta, analizando los mensajes de los medios masivos desde la perspectiva de los trabajadores (1989: 67). Para este autor alternatividad y contrainformación responden a universos conceptuales separados: mientras la primera es un "ruido" que apenas satisface la conciencia de los productores, la segunda es la lectura crítica de medios, "una interpretación política del mensaje oficial". El problema de esta mirada es que reduce la agenda del debate a los temas impuestos por los medios hegemónicos. Es decir que lo que para los grandes medios no es noticia, tampoco lo será para los procesos de contrainformación.

La disputa por el sentido se da en momentos fríos y calientes, no sólo en el momento de la confrontación. Se ejerce al jerarquizar como noticia hechos de la realidad social que no suelen traspasar las porterías de las empresas periodísticas. La historia de la relación entre los sectores en lucha por sus demandas y los funcionarios estatales previa a cualquier corte de ruta o movilización tiene, para el medio alternativo, el mismo estatuto de noticia que la puesta en acto del reclamo. Los valores y criterios son otros, obedecen a definiciones políticas y culturales ancladas en perspectivas de transformación de la sociedad. Las fuentes son protagonistas, con lo cual las rutinas productivas se organizan de manera diferencial, como militancia social y política.

La contrainformación, entendida entonces como un *tipo de periodismo propio de la comunicación alternativa y popular*, implica la construcción de otro modelo de noticiabilidad en el marco de una perspectiva de transformación social.[26] Puede ejercerse en diferentes soportes y también

---

[26] Para Sara López Martín y Gustavo Roig Domínguez (2004), "el término se ha impuesto y forma parte del imaginario del activismo mediático. En

puede ser parte de una política hacia los medios hegemónicos y sus "brechas"; pero lo más destacable es, desde nuestra mirada, entenderla como una herramienta en el sentido que lo hacían Raymundo Gleyzer o Santiago Álvarez, o Cine Liberación, precisando que lo contrainformacional no se limita a un género sino que los cruza en su totalidad. En este sentido puede haber contrainformación en la política pero también en lo social, en el entretenimiento o en el deporte, dependiendo de las urgencias y necesidades del contexto, que responden al análisis de la coyuntura.

Al levantarse como pantalla asociada a los sectores que históricamente no han tenido acceso a la palabra y la imagen pública, la televisión alternativa pone en lugar central demandas y necesidades; mientras que la comunicación tradicional presenta el reclamo como desorden y caos, invisibilizando o secundarizando las reivindicaciones o, en el mejor de los casos, presentándola de manera superficial, fragmentaria y descomprometida. La alternatividad cambia las preguntas, y al cambiar las preguntas también cambian las respuestas. Sobre todo si estas preguntas son realizadas desde una perspectiva colectiva, aportando desde estas experiencias a la larga tarea de construcción de una nueva subjetividad.

> ¿Qué significa para nosotros y nosotras ser parte de un canal de televisión comunitaria? Significa que creemos que

---

cualquier caso 'contra' puede no sólo ser una reacción, una negación o un rechazo, sino también significar 'diferencia', 'proposición', 'alternativa'. En la práctica, más allá del sentido literal del término, e incluso más allá de una enunciación consciente, *el término cobra pleno sentido y adquiere entidad propia al convertirse en la práctica comunicativa de los movimientos sociales* que en términos de contenido producen información desde sus propias acciones y desde su propios discursos. Lo que en un primer momento es una r*eacción organizada frente a la imposibilidad de ver satisfechas la necesidad de visibilidad de acciones y discurso en medios considerados hostiles*, pasa a convertirse con el tiempo en la construcción de un modelo [práctico] de acción comunicativa propio que pone en práctica un nuevo tipo de relación con los dispositivos técnicos de comunicación, así como una concepción nueva de la relación social como fenómeno comunicativo" (López Martín y Roig Domínguez, 2004: 7).

> todos y todas podemos ser parte tanto de la organización como de la producción y realización de contenidos. No queremos competir con la televisión que vemos todos los días. Queremos hacer algo diferente, un espacio en donde nos veamos representados y en donde nuestro cotidiano, nuestros intereses, nuestras problemáticas, nuestras fiestas, nuestros saberes y habilidades puedan ser parte de lo que vemos en la televisión. (ENMTV, www.enmovimiento-tv.blogspot.com.ar)

Ricardo Von, integrante de Canal 4 Darío y Maxi que emite desde Avellaneda, sostiene que:

> Nuestro deseo profundo es que con el trabajo que realizamos estamos aportando para transformar este sistema infame, para acabar con el capitalismo. Y para ello es esencial la información, porque con ella uno se construye la visión del mundo. Yo creo que a los medios hegemónicos los gobierna la maldad, es cosa de ver los noticieros. Con sus noticias sensacionalistas (en el contenido y en la forma que la presentan) promueven el miedo y la angustia en la gente. [...] Entonces si llenan sus noticieros de delitos comunes o hechos insignificantes (como temas relacionados a la farándula nacional e internacional, o curiosidades) evitan contar las cosas realmente graves que suceden y que se le esconden a los televidentes. (Ricardo Von, Canal 4 Darío y Maxi, entrevista 2012)

Cuando hablamos de construir una nueva subjetividad nos referimos a entender desde los intereses de la clase trabajadora y popular la historia, el presente y el futuro; la manera de relacionarnos entre los seres humanos y entre las personas y la naturaleza; la comprensión de una sociedad sin ricos ni pobres, sin explotadores ni explotados; la asunción de nuevos valores basados en la solidaridad, el igualitarismo, el compromiso con el otro, la cooperación, el socialismo y, en definitiva, las formas de ser y estar en el mundo, de amar y ser feliz. Por eso una

pantalla de contrainformación aborda los temas propios de la agenda popular, ubicando los hechos en el devenir de sus causas y consecuencias, es decir, devolviéndoles su historicidad y todo lo que tienen de disruptivo.

El periodismo hegemónico (tradicional y liberal), se corresponde por el contrario con la concepción dominante de "la política", entendida como práctica acotada al ámbito institucional. Política es parlamento, sistema de partidos mayoritarios en tanto caudal de votos y representantes en las instancias del Estado, actos de gobierno y política económica. La idea que subyace en esta concepción es que la política sólo se realiza a través de las instituciones, y que carece de legitimidad cuando es ejercida por el sujeto popular.

De acuerdo con Beatriz Stolowicz (2002), esta concepción estrecha se asienta en una serie de pilares que marcaron el debate sobre la participación de los sectores oprimidos y explotados en las instituciones estatales desde el siglo XIX hasta la actualidad. Entre otras, la autora destaca la idea del Estado como unidad homogénea (es decir, producto de un pacto social entre iguales); la compresión de la política como consenso (negando que en una sociedad dividida en clases éste se basa en el ejercicio de la violencia simbólica, que hace pasar por propios intereses ajenos), y la convicción de que las voces políticas sólo se expresan "a través del parlamento, cuando en realidad *política* es toda forma de confrontación de fuerzas por ampliar el poder propio y disminuir el de los otros, lo que ocurre en todos los ámbitos de la vida social".

Reflejada en los medios, esta concepción se traduce en una cobertura que desjerarquiza o directamente ausenta la voz de amplios movimientos políticos y sociales, organizando el recorte de la realidad en el campo periodístico tradicional y definiendo los criterios mediante los cuales editores y redactores seleccionarán los acontecimientos que se constituirán en noticia. Naturalizados como rutinas productivas, estos criterios y valores ideológicos organizan no cómo debemos pensar, pero sí sobre qué temas debemos discutir y cuáles son los acontecimientos que hacen a la cosa pública (Wolf, 2004). De esta manera –y si lo político no es más que una forma representada en el Estado y sus instituciones-, la negación de la representatividad y de la legitimidad política de las clases populares va a aparecer también como paso previo al rechazo de sus

demandas o, en su defecto, como condena por "hacer política" por fuera de lo considerado positivamente como tal.

Esto se evidencia con claridad cuando las agendas de medios comunitarios y medios hegemónicos coinciden: el hecho es el mismo, la interpretación es opuesta y en esta contradicción la alternatividad expresa su condición de dependencia hacia un proyecto que la transciende, renegando de la ideología de la "objetividad" y la "neutralidad" periodísticas (Rodríguez Esperón y Vinelli, 2004; Ego Ducrot, 2005). Entonces la construcción de la noticia implica también la visibilización de los mecanismos de esa construcción como tarea pedagógica, y la denuncia de la trama de ocultamiento y naturalización de la mirada hegemónica como "independiente" e "imparcial". También, de la presentación del periodista como "un curioso que mira", según sostiene Julio Blank en la entrevista realizada para la película *La crisis causó dos nuevas muertes*, sobre la masacre de Avellaneda en junio de 2002 y su tratamiento mediático.

Fernando Reyes Matta (1989) sostiene que esta apuesta por mostrar el lugar de construcción y no transparencia televisiva tiene que ver con recuperar la tradición latinoamericana del periodismo, asociada a las luchas emancipadoras, en lugar de repetir un "periodismo industrial dominante" que ha llegado a imponer como "habitual" su propio ejercicio de la profesión. Siguiendo este planteo, podemos afirmar que en la prensa alternativa lo político aparece explícitamente imbricado en la práctica periodística y ésta a su vez en la práctica política, dando lugar a una agenda de temas y a unas formas de construir la noticia radicalmente diferente de las naturalizadas por las empresas periodísticas.

Por último y vinculado con lo anterior, están los criterios valorativos sobre lo que se define como noticia. Si en el periodismo hegemónico estos valores van a estar asociados con la cuestión de la ruptura de la rutina, la cuestión de la novedad y su impacto, en el caso de la contrainformación la noticia va a estar definida por la cercanía, por las demandas y por las necesidades de intervención política (por ejemplo las campañas sobre determinados temas que las organizaciones populares van instalando a partir de su militancia). Es decir que contra la "rutinización de lo excepcional" (Martini y Luchessi, 2004: 210), la pantalla contrain-

formativa busca hacer visible lo rutinario invisibilizado, organizar y darle forma a lo que sucede todos los días.

La televisión y los medios alternativos, entonces, suponen un espacio donde otro periodismo se construye y se pone a prueba. Un periodismo de contrainformación, dependiente, que toma partido por las clases y grupos populares y vuelve esa posición evidente como forma de contrainformar sobre la pretensión de objetividad. Siguiendo a Gramsci en sus planteos sobre la importancia para la revolución en occidente y las sociedades complejas del pasaje de la "guerra de movimientos" a una "guerra de posiciones" (1984: 105-106 y 156-157; 1999: 60-63), hay una clave para entender el papel de la comunicación y la TV popular en la actualidad: se trata de algunas de esas nuevas "casamatas" y "fortalezas" como espacios arrebatados a la hegemonía, que permitirán avanzar en los proyectos de transformación hacia sociedades más justas e igualitarias, manteniendo lo logrado, construyendo desde el presente el futuro añorado, creciendo y fortaleciéndose en el marco de una estrategia general.

CAPÍTULO III
La etapa analógica (1987-1999)

1. Antecedentes históricos: el caso de RLTV

Indagar en los inicios de la televisión alternativa en nuestro país lleva a estudiar las experiencias comunicacionales vinculadas con las organizaciones revolucionarias de los 60 y 70, sobre todo teniendo en cuenta que las primeras reflexiones sistemáticas sobre alternatividad se enmarcan en las décadas de auge de la lucha de masas. En esta búsqueda aparecen las prácticas de contrainformación asociadas al cine militante (un caso a destacar son los noticieros o cine informes del PRT-ERP realizados por Cine de la Base), las conceptualizaciones que hacen al film-acto en la propuesta de Fernando Solanas y Octavio Getino (1972) y las reflexiones sobre el género periodístico cinematográfico a partir de la gran tarea de Santiago Álvarez en Cuba, al frente del Noticiero ICAIC Latinoamericano (Bustos, 2012).

Pero en lo que hace específicamente a la televisión los antecedentes son demasiado pocos, en función de lo pesado del soporte y lo reciente de su experimentación. Entre estos, el primero y el más avanzado fue Radio Liberación TV (RLTV), un medio de agitación y propaganda cuyo objetivo militar era interferir las señales televisivas con proclamas e informaciones, en el marco de las contraofensivas montoneras de 1979 y 1980. En 1975, luego del pase a la clandestinidad de la Organización Montoneros, circuló en forma restringida entre los militantes un *Manual del Miliciano,* destinado a brindar conocimientos básicos para la formación de milicias montoneras. El plan respondía a la hipótesis de

agudización del conflicto social. Uno de los capítulos se extiende sobre los orígenes y el funcionamiento de RLTV, que comienza a experimentarse a principios de la década del 70 como parte de la idea de "arrebatarle al enemigo los medios electrónicos" (Manual de Radio Liberación TV, s/f: 1).

El primer transmisor se construye en 1976, luego de un paréntesis abierto por el "reacomodamiento a la etapa de defensiva estratégica", y se prueba en agosto de ese mismo año en Ciudad Evita, en el Oeste del Gran Buenos Aires. A partir de entonces se da inicio a la producción de equipos, aunque se manera irregular debido al contexto altamente represivo, y se ponen en práctica en barrios obreros las transmisiones que interferían el audio de los canales de televisión algunas manzanas a la redonda. En el Manual se informa que "día a día nuestras fuerzas van incorporando a su tarea de agitación y propaganda el revolucionario uso de este medio" (Manual de Radio Liberación TV, s/f: 1), se hace una síntesis de las interferencias realizadas y se explica de manera pedagógica cómo poner RLTV en el aire y con qué elementos.

La experiencia se encuadra en la estrategia política y comunicacional de Montoneros, que fue muy completa e incluyó el diseño de distintos tipos de medios de acuerdo con la coyuntura, los destinatarios y los objetivos definidos para cada momento. Hablamos de revistas para la militancia, de perfil partidario en sentido leninista, articuladas en una misma política de medios con una prensa de masas comercial / industrial como el diario *Noticias*, que sin decirse montonero apuntaba a llevar su lectura de la realidad nacional e internacional a los más amplios sectores populares. A esto hay que sumar las prensas de los diferentes frentes de masas; el trabajo de difusión en el ámbito internacional sobre todo a partir de la agudización de la represión con el golpe de Estado de 1976; la formación de la Agencia de Noticias Clandestina ANCLA, orientada por el militante y periodista Rodolfo Walsh en el marco del área de contrainteligencia, y la instalación en Costa Rica de Radio Noticias del Continente, entre otras propuestas.[27]

[27] Desarrollamos en profundidad la experiencia de la agencia ANCLA en Vinelli (2000). Sobre Radio Noticias del Continente, una emisora de radio de onda corta instalada legalmente en Costa Rica en 1979 por el Movimiento

En el Manual se define RLTV como un medio de agitación y propaganda, remitiendo a una matriz comunicacional concientizadora basada en el modelo del *agit-prop* y la teoría de la vanguardia: "Sus funciones principales son agitar y movilizar a las masas y también es un arma importante de conducción política" (Manual de Radio Liberación TV, s/f: 2). Pero al mismo tiempo se acentúa la actividad de la recepción como resultado de las transmisiones:

> A diferencia de los medios escritos, RLTV genera una nueva forma de participación en las masas, hace que la cadena Transmisor – Receptor – Varios Transmisores multiplique varias veces el alcance físico de la transmisión. Es decir que el alcance político es sorprendente. Transmisiones que no han pasado de 15 cuadras de largo, han sido "escuchadas" a varios km. Inclusive se le atribuyen al medio características que no tiene. Es sabido que sólo interferimos el sonido del canal, a pesar de ello hay gente que vio al compañero Firmenich por TV. (Manual de Radio Liberación TV, s/f: 1)

La comunicación entre la organización política y el pueblo se constituyó como un eje vital de la política montonera tras el golpe de Estado. En este sentido, se fomentó la participación en la multiplicación de información como una manera de resistir a la dictadura: difundir y participar aparecen como equivalentes en la medida que superar el terror significaba vencer el aislamiento. En 1979 se lanza la primera contraofensiva estratégica; para esto se crean las Tropas Especiales de Infantería (TEI) y las Tropas Especiales de Agitación (TEA), que van ingresando al país para continuar la lucha armada contra la dictadura. La

---

Peronista Montonero y dirigida por el periodista y escritor Carlos O. Suárez, ver Suárez (2000: 8-9 y 17-18). Entre los numerosos órganos de prensa vinculados con la política montonera en el exterior, que respondían al Movimiento Peronista Montonero o a algunos de sus frentes, también podemos contar a *Crónica de la Resistencia Sindical Argentina*, *Noticias (de Argentina)*, *Vencer* y *El 17*.

misión de las TEA era propagar, por intermedio de RLTV "y a través de la interceptación de ondas sonoras y de los distintos canales de televisión argentina informaciones, mensajes, proclamas y directivas cuya misión ordena el comando estratégico" (Revista *Evita Montonera* nro. 24, mayo de 1979).[28]

De manera paralela a estas transmisiones se dieron otras de grupos "desenganchados", de las que no hay suficientes datos, pero que hacen a la multiplicación de la resistencia que comenzaba a resurgir tras los primeros años de represión: los conflictos obreros se extendieron desde fines de 1977, y se sostuvieron hasta llegar a su punto más alto con la huelga general del 27 de abril de 1979. Pero junto con lo heroico de los combatientes que llevaron delante la tarea de difusión y la utilización instrumental de una protoexperiencia televisiva en el marco de las acciones de la guerrilla urbana, resulta interesante el contrapunto que se establece desde la práctica y el análisis con el modelo de la sociología norteamericana. En referencia a los resultados de las interferencias, Montoneros sostiene en uno de sus órganos de prensa que

> se rompe en los hechos la doctrina clásica de los comunicólogos donde el receptor, luego de recibir el mensaje del emisor, se agota en sí mismo como ente pasivo. Aquí, sobre el terreno del campo popular, demostramos que el receptor no es pasivo. Se convierte nuevamente en emisor que retransmite rápidamente ubicando en cada fábrica, en nuevos hogares, el mensaje recibido en el barrio obrero cubierto por las ondas montoneras. [...] Cada escucha del pueblo es otra dinámica emisora, otra RLTV en funcionamiento con

[28] Hay que destacar la facilidad para la operación de los transmisores. Por un lado lograban fabricarse aun en el contexto de una fuerte situación represiva; por el otro su uso era por demás sencillo, lo que aminoraba los riesgos para llevar adelante la transmisión. Tanto antenas como equipos eran trasladables en bicicleta, lo cual permitía el acercamiento al lugar de emisión y luego la reabsorción de los militantes en cuestión de segundos, rompiendo el cerco represivo y llegando a los hogares populares con menos peligro, cuando el traslado o la posesión de un papel por ese entonces podía poner en riesgo la vida.

el motor al máximo. Esta vez fue la huelga. A partir de ahora, multiplicándose, la prensa popular, oral y escrita, acelerará su función de informar, agitar y conducir. (Revista *Noticias de Argentina*, mayo de 1979)

Las década de los 60 y 70 estuvieron marcadas por un creciente rechazo hacia la sociología norteamericana, ampliamente difundido en el continente.[29] Las lecturas de la teoría crítica frankfurtiana (o sus ecos), la proliferación de obras y análisis anclados en la teoría de la dependencia y la "llegada" del estructuralismo y la primera semiología aportaron nuevas perspectivas que permitieron contestar al funcionalismo hegemónico. Frente al estudio de los efectos para el control de las actitudes, este marco teórico llevó a centrar la atención del investigador en la denuncia de la propiedad de los medios (la identificación social del emisor, la economía política de la comunicación), y proporcionó las herramientas iniciales para abordar la crítica ideológica de los mensajes; es decir, el análisis del proceso por el cual las prácticas ideológicas dominantes se hacen aparecer como naturales y no como histórica y culturalmente situadas (y por lo tanto arbitrarias).[30]

Sin duda, la preocupación fundamental por la instancia de emisión obedece en buena medida al contexto: el campo de la comunicación emergía en el marco de las sucesivas dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse, estaba atravesado por una fuerte movilización social y no era ajeno al auge de las luchas obreras y el surgimiento y desarrollo de las

---

[29] Escribe Jorge Rivera: "Hacia mediados de la década del '60 el modelo de la sociología norteamericana tocaba uno de sus puntos de crisis: la apoteosis del 'rigor metodológico' y de la sofisticación académica puestas muchas veces al servicio de la trivialidad e inclusive de la ambigüedad conclusiva [...] Se marcaba cada vez con mayor insistencia, asimismo, el inocultable compromiso entre las ciencias sociales y los centros de poder del orden establecido" (Rivera, 1987: 34 y ss.).

[30] Dos obras clave guiaron buena parte de las investigaciones: *Ideología y aparatos ideológicos de Estado,* de Louis Althusser, y *Mitologías*, de Ronald Barthes. Justamente, Barthes afirma en su prólogo a la edición de 1970 la necesidad de "dar cuenta *en detalle* de la mistificación que transforma la cultura pequeño-burguesa en naturaleza universal".

organizaciones revolucionarias. Nociones como imperialismo cultural e invasión cultural; conceptos como dominación, ideología, alienación y manipulación configuraban el campo semántico de las producciones de la época, en tanto explicaban el funcionamiento de las transnacionales de la comunicación como instrumentos de sometimiento y naturalización de las ideas y valores, en fin, de la concepción de la vida del imperialismo norteamericano.

Como señalamos en el capítulo anterior, en este entorno comenzó a darse la reflexión sobre comunicación alternativa y popular, ligada a la necesidad de responder al poder de los medios masivos de comunicación en manos de las clases dominantes y construir los medios propios para la expresión de los sectores oprimidos, ligados a las organizaciones de militancia. Lo cual muestra un camino de reflexión donde el público era construido como pueblo que resiste a la dominación, como pueblo capaz de crear y producir sentido y a la vez contestar a "la explotación y la deformación cultural impuesta sistemáticamente desde arriba y desde afuera" (Romano, 1973, citado en Saintout, 2002:116). Visto de otra manera, estos planteos respecto de la actividad de la recepción en los setenta son complementarios e inseparables del estudio de la dominación: no se trata de un "receptor libre en un mercado libre" sino de un receptor colectivo sobre el cual se proyectan políticas culturales y comunicacionales (la recepción como proyecto militante, en términos de Zarowsky, 2005) y que, en función de su nivel de conciencia, es capaz de interpelar el mundo desde sus intereses de clase.[31]

Radio Liberación TV puede considerarse entonces como una de esas apuestas organizativas, y como tal aparece como antecedente para una historia de la televisión alternativa en nuestro país, entendida esta última como medio de comunicación cuya tarea no se agota en sí misma, sino

[31] Si bien excede este trabajo, queremos dejar asentado que no es exagerado plantear que esta vía (sin duda fértil para abordar los procesos de recepción) fue perdida de vista o dejada de lado a medida que el campo de la comunicación y la cultura en la Argentina se fue institucionalizando. En este sentido el paradigma de los ochenta tendió más a explicar los desplazamientos en términos de rupturas que en relación a las posibles continuidades. Este tema lo trabajamos con mayor detenimiento en Vinelli, 2006.

que se constituye en una herramienta de en un proyecto político que la engloba. Aquí la comunicación se entiende como un "arma de contrainformación" –al decir del cineasta desaparecido y militante del PRT-ERP Raymundo Gleyzer-, y la contrainformación no sólo como vía para "romper el cerco informativo y denunciar la mentira de la dictadura" sino también como ejercicio de participación en la multiplicación de los mensajes. Las experiencias que comenzaron a nacer tras los años de la dictadura, y las emisiones itinerantes de televisión realizadas por los movimientos piqueteros pos rebelión popular de 2001 tienen un vínculo de continuidad con esta primera experiencia.

2. Primeros pasos: la etapa analógica

La emergencia de la televisión alternativa en la Argentina está marcada por un contexto legal, tecnológico y social particular, y se encuadra en el reclamo social de democratización de las comunicaciones y en la voluntad de construcción de nuevos espacios de participación después de los años de la dictadura. Por esta razón, historiar el surgimiento de estas emisoras obliga a repasar lo actuado en democracia en materia de radiodifusión, y por lo tanto a estudiar las políticas para el sector que se impulsaron desde 1983, cuando Raúl Alfonsín asumió la presidencia.

Entre las primeras medidas de su gestión, Alfonsín dictó en abril de 1984 el decreto 1154, una norma mediante la cual se creaba una comisión para el estudio de la legislación –que tuvo corta vida-, y se interrumpía la aplicación del Plan Nacional de Radiodifusión (PLANARA) hasta tanto se aprobara una nueva ley que reemplazara la autoritaria ley de Radiodifusión 22.285, vigente desde 1980. Esta suspensión no fue caprichosa: herencia de la dictadura, el PLANARA ya contemplaba la privatización de los medios audiovisuales (que después se continuó por otros caminos), y ordenaba el llamado a concursos para la adjudicación de frecuencias, basándose en una distribución por zonas totalmente deficitaria y alejada de las necesidades reales del país (Loreti, 1999: 141).

Sin embargo, pese a estos primeros y tímidos intentos la gestión alfonsinista hizo muy pocos esfuerzos por democratizar la circulación de

la información y regularizar con criterios plurales el espectro radioeléctrico. Son prueba de esto la designación al frente del COMFER de Pedro Sánchez, de línea fuertemente privatista y pro comercial, y la ausencia de una planificación que llevara adelante el debate por una nueva ley de radiodifusión (Com, 2005).[32] A esto debe sumarse también el cajoneo, en 1988, del proyecto del Consejo para la Consolidación de la Democracia, dando por resultado un progresivo abandono de los compromisos en materia de comunicación presentados en la plataforma electoral de la Unión Cívica Radical durante la campaña.

Una de las derivaciones de la suspensión del PLANARA, relacionada con la indiferencia a la hora de votar una nueva ley que echara por tierra la 22.285, fue la imposibilidad para que amplios sectores de la sociedad civil accedieran a las licencias para utilizar las frecuencias radioeléctricas. La norma prohibía expresamente en su artículo 45 el acceso a las organizaciones que no tuvieran como fin el lucro: cooperativas, sindicatos y asociaciones vecinales, etc. Es decir, como durante el período no se aprobó una norma distinta ni se modificó la vigente desde la dictadura, al quedar interrumpidas las asignaciones de las ondas también quedaban cerradas las vías legales para ejercer el derecho a la libertad de expresión, esquivando "la posibilidad de pensar la comunicación alternativa surgida al calor de la demanda social de pluralidad de voces" (Com, 2005: 195).

Según Daniel Enzetti (2003:60), esta demanda estalló en 1987, cuando se produjo una verdadera "revolución" en el dial y las radios, de una docena que venía trabajando desde los primeros ochenta, se extendieron a más de 2000 en todo el país. Bautizadas por los medios comerciales como "truchas", caracterizadas como "clandestinas" por el COMFER, estas emisoras fueron recuperando el aire por voluntad de acción y participación, desafiando las restricciones legales y los ninguneos oficiales. El fenómeno no paró de multiplicarse y, gracias al bajo

[32] Los contradictorios proyectos de Fernando Mahum y Dolores Días de Agüero, por la Unión Cívica Radical; y los de Oraldo Britos y Carlos Grosso, del Partido Justicialista y también discrepantes entre sí, obedecieron a las iniciativas personales de los legisladores y fueron presentados independientemente de sus estructuras partidarias.

costo de los equipos transmisores de frecuencia modulada, hacia fines del gobierno alfonsinista, en 1989, ya se contabilizaban unas 3000 emisoras.

"El surgimiento puede asociarse con una fiesta. Fueron, en su mayoría, nuevas radios sin plan, sin proyecto político, sin programación. Pasión por comunicar, explosión expresiva después de años de silencio y represión", apuntan Ernesto Lamas y Hugo Lewin en un artículo sobre el tema (1995:70). Cierto es que dentro del movimiento se mezclaban la Biblia y el calefón: radios libres, participativas y populares, radios comunitarias y vecinales, radios alternativas vinculadas a proyectos de transformación social junto con pequeños y medianos emprendimientos comerciales, iniciativas individuales y radios dependientes de caudillos o punteros políticos que terminaron actuando directamente como voceras de los jefes comunales. Como sostienen los autores, de aquellas 3000 radios nuevas sólo unas 500 se autodenominaron más tarde como alternativas (Lamas y Lewin, 1995: 71).

En este marco de crecimiento y teniendo en cuenta las posibilidades que ofrecían los nuevos medios no autorizados por el COMFER a pesar de las persecuciones y decomisos (posibilidades de expresión, de intervención, de desarrollo comercial, etc.), algunos radialistas comenzaron a pensar también en las tecnologías audiovisuales. Éste fue el primer paso para el surgimiento de los canales de televisión alternativos, populares o comunitarios. Ricardo Leguizamón sostiene que "fue casi como una cuestión especulativa: si podemos armar un transmisor de radio, ¿por qué no vamos a poder armar un transmisor de televisión?". Después de tres años de estudio, este técnico que había fundado la FM Cosmos de Guernica puso en las pantallas, junto con un grupo de vecinos, el Canal 4 de Alejandro Korn, en el partido bonaerense de San Vicente. Era julio de 1987, las radios estaban en la cresta de la ola y a partir de entonces los canales empezaron a replicarse, respondiendo a la misma heterogeneidad de intereses que las emisoras sin licencia y compartiendo la convicción de recuperar un derecho al tomar el aire. Así comenzaron las transmisiones de la primera televisora comunitaria estable de aire del país, una TV que no sería "de explotación comercial sino una institución de bien público más de Alejandro Korn", y que por

ello se nutriría “material y espiritualmente del aporte y la acción desinteresada de sus vecinos”.[33]

Para llegar a esta instancia habían sido necesarias la investigación y experimentación previa: los profesionales del sector condicionaban la viabilidad de cualquier proyecto televisivo a una inversión millonaria, suma que dejaba fuera todo intento de pequeña escala. Por lo tanto, el grupo organizador de la experiencia sanvicentina agudizó el ingenio y la creatividad para superar esa barrera, hasta encontrar los principios que permitieron desarrollar, a bajo costo, un primer aparato transmisor artesanal con una llegada de unos pocos kilómetros a la redonda, lo cual destaca la dimensión territorial de las experiencias que se iban a poner en práctica a partir de entonces. Una vez que el proyecto cobró forma, todavía faltó un tiempo más para salir al aire: varias conversaciones dieron por resultado un esquema de salida inaugural de tipo itinerante, dentro del partido de San Vicente, arrancando con Alejandro Korn para sumar después, gracias al acercamiento de la gente del lugar, la localidad de Guernica, partido Presidente Perón.[34]

---

[33] Carta de Ricardo Leguizamón a las personas e instituciones de Alejandro Korn, fechada el 5 de julio de 1987. En otro pasaje, el texto convoca: “Nos es grato dirigirnos a Ud./s. con motivo de invitar a presenciar y participar de la primera transmisión experimental del Canal 4 Televisión Alejandro Korn, el próximo 9 de julio [...] Será el momento oportuno para transmitir sus inquietudes personales e institucionales a través de esta transmisión en directo y abierta que se iniciará a partir de las 15 horas”. Un año después de nacida esta experiencia, otro canal de baja potencia comienza a salir al aire: el Canal 5 de Castelar. Los impulsores de esta televisora, surgida por una vía distinta a la de las emisoras que comenzaron a desarrollarse tras la TV sanvicentina, se acercaron luego a AteCo, la asociación que nucleó a buena parte de los canales y donde compartieron el trabajo de organización y promoción de la televisión comunitaria. Sobre este punto nos detenemos más adelante.

[34] “En septiembre del ’87 trasladamos el equipamiento de estudio en un automóvil hasta Guernica; llegamos al lugar que hace las veces de estudio y en poco menos de una hora el canal estuvo listo para empezar a funcionar”. Cf. folleto promocional del Canal 4, “Breve reseña histórica, desarrollo tecnológico y costos”, s/f. Un artículo periodístico de la época lo retrata así: “Las transmisiones de Canal 4 se efectúan desde Guernica y desde Alejandro Korn. Aunque

Según los registros de la época, la primera transmisión fue "una fiesta", aunque la señal no alcanzó a cruzar la calle. La segunda fue un poco más lejos: 400 metros. Pero "tras la tercera emisión vino un vecino que vive a dos kilómetros y medio de aquí a contarnos que nos había captado; eso nos reveló que nuestra utopía comenzaba a realizarse" (Lowenstein y Bletas, 1990). A partir de ese momento, el canal comenzó a salir al aire

> dos veces por semana, con programación íntegramente local [...] Nos ocupamos más que nada [...] de las comunicaciones como tema central. Le transmitimos a la gente en qué estado se encuentra la Ley de Radiodifusión actual y cuáles son los pasos que se están dando en función de las luchas de las radios comunitarias [...] Todo lo demás lo hace la gente. Nos invitan a ir a filmar al Centro de Jubilados porque hay un asado, vamos, filmamos y lo ponemos en el aire. Luego nos invitan a la fiesta de fin de año de la Escuela Nro. 1, vamos y filmamos. Además vienen concejales y autoridades políticas de la zona a hacer frente a la cámara.[35] (Lerman, 1989)

---

se piense lo contrario, el canal sanvicentino no cuenta con dos estudios sino con uno solo. Todos los equipos necesarios para la transmisión llegan al lugar de la emisión apenas una hora antes del comienzo de la programación, dentro de un automóvil común. Media hora después del cierre, transmisores y videocaseteras vuelven a partir. Apenas queda en el lugar de los hechos una antena no mucho más alta de las que se ven sobre algunos edificios porteños" Lerman, Gabriel (1989).

[35] El texto continúa: "Tienen grabados reportajes a Menem, Duhalde y Macaya que en su momento fueron emitidos por el canal. 'A toda la gente que pasa por el partido –dice Leguizamón- le hacemos un reportaje para que fijen posición sobre los medios de comunicación comunitarios. De esa manera fuimos armando una especie de archivo donde tenemos a las figuras políticas de la provincia y de la nación opinando sobre el tema y específicamente sobre la televisión comunitaria'" (Lerman, 1989).

De acuerdo con los testimonios, las necesidades de la comunidad aparecen como uno de los ejes centrales de la actividad periodística desarrollada por esta experiencia pionera. Algo que las radios comunitarias o alternativas venían debatiendo y trabajando desde su surgimiento: la posibilidad de hacer del medio un espacio de vinculación y expresión barrial, una herramienta de transformación y construcción de redes solidarias. Redes que, es importante destacar, muchas veces se pusieron en práctica con las propias radios o televisoras cuando, ante el *desvalije legal* que significaba cada allanamiento, eran los propios vecinos quienes aportaban lo indispensable para volver al salir al aire.

Por ese motivo y en función del papel que el medio debía cumplir, el grupo promotor del Canal 4 dio fundamental importancia al trabajo con las organizaciones y las entidades intermedias del distrito. El resultado de esas articulaciones se expresó en la programación y en la creación del Centro Institucional de Comunicaciones Sanvicentinas (CIDECOS), un ente sin fines de lucro donde participaban las instituciones de la zona que estaba “destinado a centralizar, organizar y dirigir la tarea del canal” (Canal 4, s/f). Según lo expuesto en los estatutos que serían aprobados en la asamblea general del 20 de diciembre de 1987, entre sus objetivos figuraban desarrollar la cultura, defender los intereses de la comunidad y relacionarse con experiencias comunicacionales similares. Además, el organismo estaría capacitado para “adquirir o disponer lo necesario para poner en funcionamiento el medio de comunicación social” (Estatutos, 1987).

CIDECOS brindaba a la experiencia un cierto aval institucional y social: para las radios comunitarias los decomisos estaban a la orden del día y el efecto de la televisión era mayor. Leguizamón sostiene que “en esos años no había nada, eran los cinco canales de aire y nada más, todavía no se había extendido el cable. Entonces un canal más en el aire era un impacto muy fuerte” (entrevista, 2003). En ese marco la movilización de las organizaciones barriales aparecía como línea de defensa: cuando el COMFER y la Secretaría de Comunicaciones (Secom) se hicieron presentes, su acción sirvió para desorientar a los funcionarios, que no pudieron cerrar la televisora. En este escenario las transmisiones finalmente se formalizaron: dos veces por semana, después todos los días. Más allá de los desperfectos técnicos, el proyecto

comenzaba a tener un éxito que trascendía lo zonal. A las articulaciones con la comunidad y el protagonismo del barrio en la pantalla se sumaba la demostración palpable de que era posible instalar un canal de televisión. La construcción de los equipos de bajo costo generaba en otros la inquietud de comunicar: la emisora inauguraba, de este modo, un movimiento televisivo al alcance de cualquiera.

"Nosotros fuimos la punta de lanza, pero ya han aparecido dos canales más en la provincia de Buenos Aires y probablemente aparezca otro más. Calculamos que la misma explosión que se produjo con las FM se va a dar con los canales", afirma Leguizamón en una entrevista de la época (Lerman, 1989). La experiencia de Alejandro Korn actuaba como disparadora de un fenómeno mayor, y aunque los equipos eran un poco más caros que los necesarios para montar una radio, se trataba de una televisión color de aire (VHF) y eso comparativamente los volvía muchos más baratos. De esta forma, mientras el canal sanvicentino se mudaba a Guernica y regularizaba sus emisiones, varios grupos y personas comenzaron a acercarse para tomar contacto, compartir impresiones y replicar la hazaña, sumando a las expectativas generadas en torno al medio cierta urgencia por conformar un espacio donde coordinar las acciones.

> Estratégicamente era más importante que hubiera 200 televisiones y no que saliéramos al aire solamente nosotros, así que yo me puse a trabajar directamente en ese tema. Parte de los compañeros también empiezan a laburar en este proyecto: uno armaba antenas, otro una parte del transmisor, otro los puentes [...] Y la otra parte de los compañeros se queda en el canal, que se traslada a Guernica y empieza a funcionar directamente desde ahí.
> (Leguizamón, 2003)

En este contexto, en octubre de 1989 se fundó en Buenos Aires la Asociación de Teledifusoras Comunitarias (ATECO),[36] una entidad

[36] Los miembros de ATeCo participaban previamente en ARCO, pero dada la especificidad del soporte y de su problemática decidieron reunirse en un

orientada a difundir la actividad y promover la creación de canales de baja potencia, discutir encuadres legales y elaborar un plan técnico para reclamar la organización de las frecuencias para fines comunitarios. Como parte del proyecto ATECO destinó un transmisor para ser compartido por varios comunicadores en un organigrama de salidas que, acuerdos políticos mediante, intercalaba las emisiones entre los diferentes barrios del Gran Buenos Aires y la Capital Federal.

"Decidimos que el equipo se lo llevara un día cada uno para poder sacar los distintos canales, de esa manera emitían su programación, interesaban a la gente y al tiempo armaban su propia historia" (Leguizamón, 2003). Con ese transmisor de 4 vatios hicieron sus primeras experiencias, entre otros, los canales 4 de Avellaneda, transmitiendo desde Isla Maciel; 5 de Lanús, 5 de Moreno y 5 de Tigre, a los que enseguida se sumaron televisoras en Ciudadela,[37] Morón, Adrogué, Villa Lugano y otras en las provincias del país. Entre ellos estaba el Canal 5 de Castelar, que había comenzado a emitir muy poco después de surgida la televisora de Korn. Todas transmitiendo en la banda de frecuencia VHF (canales del 2 al 13), recuperando el espectro radioeléctrico para la comunidad, sin autorización y desafiando las prohibiciones vigentes.

3. Frecuencia tomada

Frente a este crecimiento, los cada vez más numerosos radiodifusores y teledifusores de baja potencia de la provincia de Buenos Aires se reunieron en septiembre de 1989 en Quequén, Necochea, para debatir sobre la organización y la programación de las emisoras, la participación de la comunidad, las formas de financiamiento, los lineamientos de un plan técnico y los requisitos a exigir frente a una nueva Ley de

---

organismo que representara los intereses de los canales de televisión de baja potencia.

[37] Por Ciudadela participaba Fabián Moyano, quien después de su primera experiencia en Fuerte Apache fundó el Canal 4 Utopía en la Capital Federal y construyó sus propios transmisores. Este punto lo desarrollaremos más adelante.

Radiodifusión. En una muestra de la diversidad de intereses expresada en el recorrido posterior de las emisoras, a estas discusiones se sumaron dos charlas al promediar el primer día del encuentro: una con los fabricantes y empresas de la industria electrónica de radio y televisión, otra con los representantes de la industria fonográfica nacional. Al cierre del congreso, una nueva mesa compuesta por autoridades bonaerenses del área de las comunicaciones compartía opiniones con el nutrido auditorio.[38]

Obviamente, las características de la reunión reflejaban la heterogénea realidad de las emisoras, que ensayaban alianzas destinadas a pelear (o negociar, según el caso) una cierta legalidad que les evitara los cierres y decomisos, generando todo tipo de tensiones. Además, el fuerte desarrollo de las experiencias de este tipo durante la segunda mitad de los ochenta y luego durante los primeros años de los noventa, con la consecuente demanda de equipamiento, ampliaba el mercado para los fabricantes del sector, convirtiendo a los impulsores de las FM y las estaciones de TV en un potencial público consumidor que no era para nada despreciable. Además, los auspiciantes del encuentro dejan entrever el interés de algunos sectores de los partidos tradicionales que ya por entonces vislumbraban las potencialidades de contar con medios propios: junto con la Asamblea de Pequeños y Medianos Empresarios (APYME), el Sindicato Único de Publicidad y la Biblioteca Autónoma de Periodistas firmaban y daban su apoyo el Espacio Audiovisual Nacional, Argentina en Comunicación y el Movimiento de Empresarios Justicialistas. Estos espacios, dados sus intereses específicos, apostaban a superar las trabas de la norma vigente, aún cuando sus representantes en el Congreso Nacional seguían sin derogarla e, incluso, presentaban proyectos todavía más prohibitivos.

Esto se explica por el particular contexto de los años iniciales de la democracia, caracterizado por una amplia movilización y –sobre todo hasta 1987- por las esperanzas de cambio dentro de las instituciones.

[38] Folleto del Primer Congreso de Radio y TV de Baja Potencia de la Provincia de Buenos Aires, 2 y 3 de septiembre de 1989, Quequén, Necochea. Organizaron y abrieron el evento ARCO y ARLIA (Asociación de Radios Libres).

Expectativas que favorecían la creación de espacios multipartidarios de pelea en diversos ámbitos. En materia de comunicación, algunos sectores confluyeron en la lucha por un proyecto nacional de comunicaciones de carácter plural y federalista, como el caso del Centro de Estudios de Medios Electrónicos de Comunicación (CEMEC), y fueron activos promotores del debate por una nueva ley de radiodifusión que definiera a los medios como un servicio público y el acceso a la información como un derecho humano.[39]

En esa época se conformaron también Argentina en Comunicación (que agrupaba a productoras, canales y personalidades del mundo televisivo), la Mesa Nacional de Estudiantes de Comunicación Social (MENECS), la Asociación de Medios Estatales de Comunicación (AMEC) y, más tarde, el Espacio Audiovisual Nacional, un multipartidario que impulsaba la producción federal de programas de TV. A ellos se sumaron, en otro plano, asociaciones de oyentes como las de *Sin Anestesia* y *Participar II*, en la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, y la de *Hipótesis* en Rosario, además de las cooperativas de apoyo a programas radiales como *Raíces Latinoamericanas* de Radio Municipal (Horvath, 1988: 243). En la agenda de todos estos nucleamientos aparecía, obviamente, el reclamo por la situación de las radios de baja potencia, la discusión sobre la normativa vigente y el reclamo por una gestión estatal y no gubernamental de los medios públicos.

Por otra parte el Partido Justicialista –que por entonces estaba en la oposición y todavía contenía en su seno diferentes referencias de acuerdo con las tradiciones que arrastraba de las décadas pasadas-, propiciaba las reuniones del Consejo Federal de Comunicación Social, realizadas primero en Salta, en 1984, y en Santa Fe dos años después (García, entrevista, 2005).[40] Las asambleas, destinadas a "estructurar una postura de oposición coherente" y demandar "la participación federal" en el

---

[39] Participaban de la Comisión Directiva del CEMEC Marcos Taire, Jorge Cané, Martín García, Ricardo Horvath y Jorge Pirotta, entre otros. Entre los suplentes figuraban Oscar Landi y Juan Palmeggiani, también presidente de Argentina en Comunicación.

[40] Com (2005:196) también se refiere a un encuentro, seguramente el primero, en la provincia de Jujuy.

diseño de una futura nueva ley, congregaban a los representantes de las áreas de información pública de las provincias que gobernaba el justicialismo y a los delegados partidarios preocupados por el tema (Com, 2005: 197).

Como en otros ámbitos, en éste también aparecía –aunque de manera solapada- la polémica acerca de la legitimidad de las radios no autorizadas por el COMFER. Sobre todo porque, según refiere Loreti, los gobiernos provinciales convivían "más cerca de pequeñas emisoras de frontera y del interior de sus territorios, lugares donde la llegada de ondas de radio es escasa y a veces nula". De manera que, si por un lado en ocasiones se veían "forzados a darles cabida y amparo" (Loreti, 1999: 155), por el otro seguían discutiendo su legitimidad sin llegar a ninguna resolución concreta.[41] Y ante la insistencia de Martín García para que el Consejo Federal se expidiera al respecto, la respuesta era

> que no, que eso era "subversión", que había que respetar la ley. Después, cuando terminaba la reunión, me llevaban al bar de enfrente donde estaban los tipos amigos de ellos que querían poner una radio y me decían: "¿A ver? ¿Cómo se hace?" Y yo les decía "*ma sí*, metanlá, total no les pueden hacer un carajo". Entonces por un lado estaba el *careteo* y por el otro salíamos a poner radios. (García, 2005)[42]

---

[41] Sobre este punto, Horvath apunta que entre las radios de baja potencia se podían caracterizar diferentes grupos, uno de ellos compuesto por "las que se amparan en leyes provinciales (el caso más notorio es el de Neuquén), o por la decisión política de los gobiernos provinciales ante la carencia de medios de comunicación (el caso de Formosa), y las que surgen con el apoyo explícito de los municipios del Gran Buenos Aires" (Horvath, 1988: 252).

[42] Esta política contradictoria o pendular, muestra de un debate entre las distintas posiciones del Partido Justicialista en la oposición, también se verificaba a nivel de los proyectos legislativos presentados por el justicialismo: de ahí las distancias entre el proyecto de Oraldo Britos y el de Carlos Grosso, que más allá de su trayectoria posterior vinculada al menemismo levantaba en ese entonces el reclamo de los sectores más vinculados a una tradición renovadora (Com, 2005: 198). A esto hay que sumar que, frente a los retrasos en sancionar una nueva ley, algunas provincias sancionaron sus propias leyes

De este modo, algunos sectores más vinculados a lo que poco después sería la renovación peronista promovieron en aquellos años, extraoficialmente, la colocación de radios sin habilitación alguna y, en algunos casos, canales de televisión como el 3 de Formosa o el 11 de Paraná. Frente a lo cual Pedro Sánchez, el interventor del COMFER, respondió en 1988 con una campaña que denunciaba que "muchos mandatarios que se juramentaron cumplir y hacer cumplir las leyes aparecen ignorándolas cuando instalan directamente o en otros casos auspician o apañan la actividad clandestina", enfatizando que "con la usurpación de frecuencias [estos sectores] incurren en verdaderos actos de subversión institucional".[43] Es en este cuadro de polémicas que, meses más tarde, hizo su breve pero conflictiva aparición el Canal 4 de La Plata: montado por un día bajo la responsabilidad de García, el canal provocó fuertes cruces entre el gobierno nacional y Antonio Cafiero, por entonces gobernador de la provincia más rica del país.[44]

García venía participando en diferentes colectivos relacionados con los medios desde la década del setenta. Fundador de la FM Haedo en 1986, había llegado a la gobernación de Buenos Aires un año después y recalado en la Dirección de Comunicación Social del Ministerio de Acción Social de la provincia. En una de las "feri-fiestas" que organizaba anualmente el Partido Comunista,[45] García había conocido a Leguizamón. Fruto de ese diálogo surgió la posibilidad de sacar el Canal 4 de La Plata y trabajar para popularizar la televisión de baja potencia,

---

sobre la materia: tal es el caso de Río Negro, Neuquén y Corrientes, que sin embargo se vieron enfrentadas por el COMFER, que no dudó en reclamar su anulación ante la Justicia (Loreti, 1999: 155 y ss.).

[43] Diario *La verdad* (Junín), "Más de 400 emisoras de radio y TV clandestinas". Edición del 29 de mayo de 1988.

[44] Cafiero, tras su victoria en las elecciones provinciales de 1987, reemplazó en la gobernación al radical Alejandro Armendáriz. Con esa renovación aumentó el número de provincias gobernadas por justicialistas.

[45] Las "feri-fiestas" eran encuentros amplios y abiertos de cultura popular. En la actividad que aquí se refiere, realizada en Parque Sarmiento, tanto el periodista y escritor Ricardo Horvath como Martín García habían expuesto sus opiniones en paneles de debate sobre medios de comunicación.

aprovechando la disponibilidad del transmisor casero pero en el marco institucional que ofrecía el área a cargo del primero.

La excusa para definir la salida al aire fue un pedido de apoyo de los estudiantes platenses de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, quienes peleaban por la reapertura de la Carrera de Cinematografía, cerrada durante la última dictadura militar. De hecho, la programación era parte de esa iniciativa: una muestra de videos titulada “La televisión que no vemos”, realizada en el marco de Argentina en Comunicación, que contenía producciones de las universidades del país como *Cabo Sabino* (Tucumán), *Ferrucci* (Córdoba) y *Una chaqueta para morir* (Mar del Plata), entre otras. La muestra incluía también un material del entonces ministro de Gobierno bonaerense, Luis Brunatti, sobre adicciones.

La emisión se llevó a cabo el 27 de agosto de 1988 desde las dependencias del Ministerio de Acción Social, y arrancó de manera similar a la primera transmisión de la TV argentina, con un primer plano de un retrato de Eva Perón, una leyenda que aludía al ministerio y las palabras de Rafael Romá, por entonces titular de esa cartera.[46] Luego se fueron sucediendo los videos documentales y las entrevistas, entre ellas algunas realizadas al decano de la Facultad de Bellas Artes, al titular de la cátedra de Derecho Aeroespacial y Radiodifusión de la Universidad Católica de La Plata, Ernesto Boricatto, y a la secretaria de Argentina en Comunicación, Cristina Bottineli. La antena, colocada sobre la torre de la Radio de la Provincia de Buenos Aires, extendió la señal hasta 54 kilómetros.[47]

Ante el alcance de la actividad y las perspectivas que se abrían, la reacción del gobierno nacional no se hizo esperar. En un comunicado destinado a Cafiero, Sánchez calificó al canal como “clandestino” y amenazó con decomisar los equipos y presentarse ante la Corte Suprema de Justicia si continuaban las emisiones. Frente a esto el gobernador

[46] “Encima el camarógrafo, para tomarlo a Romá, partía de un cuadro de Evita. Entonces después la prensa decía que los Montoneros habían instalado un canal” (García, 2005).

[47] Según Leguizamón, la emisión llegó hasta Lomas de Zamora (Leguizamón, 2003).

bonaerense respondió dentro de lo esperado: que no estaba informado, que la transmisión constituía un acto de “imprudencia política” y que había solicitado, a través del Ministro de Acción Social, la renuncia del responsable de las emisiones.[48] En este sentido y fuera de un primer momento en que algunos funcionarios justificaron la salida al aire del Canal 4 en relación con las críticas a la Ley de Radiodifusión, la amnesia fue generalizada. Incluso para los ministros Romá y Brunatti, quienes directamente negaron haber participado durante la emisión.

Según Leguizamón (2003),

> se armó tal quilombo que Alfonsín salió a denunciar que la provincia le estaba instalando un canal de televisión [...] Al final, el tira y afloja entre Cafiero y Alfonsín terminó con la *agachada* de Cafiero y la caída de Martín [García], porque la jugada le costó el puesto. Claro que después quisieron instalar otro canal, se dieron cuenta de lo que se había producido, pero no alcanzaron a ponerlo en marcha. Mejor, mejor.[49]

Finalmente, el diario *La Nación*, en su editorial del 9 septiembre de 1988, opinaba al respecto que

---

[48] Diario *Página/12*, “Una imprudencia política”, edición del 7 de septiembre de 1988. Según García, él mismo había consultado a diferentes funcionarios de la provincia y de la Nación acerca de la necesidad o no de pedir autorización al COMFER y a la Secom para la salida al aire. Ante la posibilidad cierta de una negativa, y ante la usual tardanza de dichos organismos para expedirse, el consejo brindado por los funcionarios fue transmitir de todos modos: por un día no valía la pena iniciar toda la tramitación (García, 2005). Esto no volvió a suceder pocos años más tarde cuando se llevaron adelante emisiones parecidas en el marco del PRONDEC, como veremos en breve.

[49] El canal al que refiere es el 6 de la Provincia de Buenos Aires. Según diarios de la época fue anunciado oficialmente por Cafiero, aunque después se dejó atrás. Ver en: *Página/12*, “El eterno retorno”, edición del 24 de agosto de 1989, y *Ámbito Financiero*, “Se generaliza el caos en el tema de radiodifusión”, edición de la misma fecha.

> el conflicto planteado en la provincia de Buenos Aires no configura lamentablemente un caso aislado, sino que es una demostración más del estado de anarquía que se ha creado en el país en materia de radio y televisión, atribuible en buena medida a las demoras del Congreso Nacional en sancionar la nueva Ley de Radiodifusión. El funcionamiento de un número cada vez mayor de emisoras clandestinas, ante la pasividad de las autoridades nacionales y provinciales, conforma una realidad deprimente reveladora de que es mucho lo que nos falta transitar todavía a los argentinos para consolidar la plena vigencia del Estado de Derecho. Cuando la transgresión a la ley proviene de las propias estructuras del gobierno, el hecho se convierte en un signo de irresponsabilidad difícil de justificar.[50]

4. Permiso para hacer radio

Tras la salida acelerada del gobierno de Alfonsín, en 1989 asumió la presidencia el justicialista Carlos Menem. Con él a la cabeza, el proceso de concentración de la riqueza y el poder llegó al paroxismo. Todas las empresas estatales de servicios públicos fueron privatizadas y, junto con ellas, los medios de comunicación en manos del Estado, a excepción de ATC, Radio Nacional y las emisoras del Servicio Oficial de Radiodifusión. Lo que no logró hacer la dictadura a punta de bayoneta, Menem lo estaba haciendo con los votos de la democracia. La aprobación de la ley 23.696 de Reforma del Estado (también conocida como Ley Dromi) en 1989 habilitó la conformación de las grandes corporaciones multimediáticas y legalizó la liquidación del patrimonio nacional.

---

[50] Editorial del diario *La Nación*, "TV clandestina de origen oficial", edición del 9 de septiembre de 1988. Según García (2005), "parecía una discusión legal y era una discusión sobre el mundo de la democracia versus el mundo de las corporaciones. Habrían de ganar las corporaciones, pero nosotros habíamos metido el gol del honor".

Dentro del texto de la ley, un párrafo aludía a situación de las cada vez más nutridas emisoras sin licencia:

> Facúltese al Poder Ejecutivo Nacional para adoptar las medidas necesarias, hasta el dictado de una nueva ley de radiodifusión, para regular el funcionamiento de aquellos medios que no se encuentren encuadrados en las disposiciones vigentes hasta el momento de la sanción de esta ley de emergencia. (Artículo 65, Ley 23.696.)

Poco después, mediante el decreto 1357/89, se abrió un registro para las emisoras que estuvieran en el aire con fecha anterior al 17 de agosto de 1989,[51] día de sanción de la ley, y se les entregó un permiso provisorio para poder emitir hasta tanto se abrieran nuevos concursos. Esta maniobra tuvo algunas consecuencias: primero, las radios se dividieron entre las ahora "provisorias" y las "clandestinas", de acuerdo con la tipología de la 22.285; segundo, se logró el control sobre las emisoras, que para obtener el permiso debían "ficharse" en el COMFER; y tercero, generó mayor confusión, puesto que los permisos caducaban el día del llamado a concurso, que se realizaría bajo las mismas condiciones restrictivas de la 22.285.

> Inteligentemente, el COMFER apareció jugando a favor de las [radios alternativas] cuando en realidad *preparaban el camino legal para suprimirlas*. Inocentemente los radiodifusores independientes cayeron en la trampa [...]: aceptaron firmar su propia acta de defunción cuando se les prometió –a cambio de un papel que las declaraba *provisorias*-

[51] El período después se prolongó en distintas ocasiones para "actualización de datos", manteniendo la situación de indefinición para las radios de baja potencia: el artículo 45, que niega la posibilidad de acceso a las frecuencias a los emisores sin fines de lucro, nunca fue derogado. Con ello, cualquier licitación iba a excluir a las radios no comerciales.

> intervenir en una supuesta licitación previo silenciamiento. (Horvath, 1994: 29)[52]

En efecto, el posterior decreto 859/91 para el llamado a concursos establecía que las radios debían cerrar –dejar de emitir- antes de la licitación, quedando las frecuencias desprotegidas y los proyectos sin continuidad. Además establecía condiciones tan abusivas para las adjudicaciones (requerimientos técnicos, limitaciones respecto de la forma de propiedad, etc.) que, teniendo en cuenta que tampoco se había confeccionado previamente un plan técnico de frecuencias, el concurso finalmente no se llevó adelante. Frente a este cuadro de irregularidades, las emisoras comunitarias se presentaron ante la justicia y lograron numerosas resoluciones favorables a sus pedidos de amparo, aunque siguieron sin poder destrabar su situación de precariedad legal.[53]

Pero a las televisoras les fue peor. Si bien el decreto 1357/89 empezaba con el mencionado registro de las emisoras de FM para pasar en una segunda etapa a las AM y luego a la TV, la inscripción para estas últimas nunca se abrió. De modo que, salvo unos pocos amparos, no hubo permisos precarios para los canales barriales, que sin embargo no dejaron de multiplicarse desde aquellas primeras experiencias del 87 y el 88: con un transmisor casero, una videocasetera, una antena y un monitor era posible salir al aire, facilidad que aportó a la formación de una segunda ola por sobre la ola de las radios.

En septiembre de 1990 la Asociación de Telerradiodifusoras Argentinas (ATA) denunció la aparición de 50 canales "clandestinos". Aunque la entidad admitía que la instalación podía explicarse a partir de "una

[52] Horvath escribe párrafos después que León Guinsburg, interventor menemista del COMFER, "por un lado promete legalizar las radios alternativas y por el otro procede a clausurarlas; promete hacer cumplir la Ley de Radiodifusión, pero no toma ninguna medida al respecto; promete combatir el caos en la radiodifusión cuando el COMFER es la representación del caos" (Horvath, 1994:30).

[53] Al contrario de las emisoras barriales, alternativas o cooperativas, la Iglesia Católica fue beneficiada con la adjudicación de frecuencias en todo el país.

necesidad de la sociedad que se ve insatisfecha",[54] la campaña fue tan fuerte que un mes después, durante la ceremonia de inauguración de las Jornadas de Televisión por Cable '90, León Guinsburg, el interventor menemista del COMFER, aseguró a los empresarios del sector que "quienes no tengan licencia deberán desmantelar sus antenas [...] El gobierno está dispuesto a erradicar la clandestinidad, y por ese motivo el presidente [Carlos Menem] firmará dentro de poco el decreto para las licitaciones", en referencia al decreto 859 de 1991.[55]

Un seguimiento de lo publicado por los periódicos de la época señala claramente cómo, frente a cada uno de los pronunciamientos de la ATA, el Estado a través de sus organismos del área respondía inmediatamente con el allanamiento y la clausura de las emisoras, generalmente las de carácter comunitario y contenido opositor, que tenían menor margen de maniobra para dilatar la "visita" de la CNC. Esto es lo que lleva a Horvath a señalar el doble discurso de los funcionarios menemistas respecto de la radiodifusión de baja potencia: mientras por un lado se mostraban "amplios" y "federalistas", en los hechos aplicaban

> mano dura apenas alguna de estas emisoras molestan a un pulpo empresarial del sector, o bien su mensaje se muestra opositor a los intereses gubernamentales. El juego está claro: la repartija de licencias FM será para los intendentes y diputados que manejan en las sombras o abiertamente emisoras de baja potencia. (Horvath, 1994:35)

Esta política, que dejaba ver algunos matices pero que estaba fuertemente unificada a nivel del proyecto privatizador, explica también ciertas designaciones en los primeros años del menemismo como la de Rafael Arrastía, de FARCO, al frente de la Dirección de Medios Comunitarios, y la de Martín García, quien tras la experiencia de la

---

[54] Diario *Crónica*, "Investigación sobre la televisión clandestina", edición del 12 de septiembre de 1990. Diario *La Nación*, "Denuncian la existencia de canales de TV ilegales", edición del 13 de septiembre de 1990.

[55] *Diario de Cuyo* (San Juan), "Quienes no tengan licencia deberán desmantelar antenas", edición del 17 de octubre de 1990.

emisión platense y contando con una referencia entre las emisoras de baja potencia, ocupó primero la Dirección de Radio y Televisión de la Secretaría de Cultura de la Nación a cargo de Julio Bárbaro y, luego, recaló junto con otros en el Programa Nacional de Democratización de la Cultura (RRONDEC). Así, mientras Menem avanzaba en la aplicación del modelo neoliberal, García y Arrastía viajaban silenciosamente por las provincias inaugurando "radios truchas" (García, 2005), amparados también en las tensiones generadas entre las leyes provinciales y la nacional respecto de la radiodifusión.[56]

En esa línea, hasta que la experiencia fue abortada, García impulsó desde el PRONDEC la salida de canales que transmitieron por tres días con autorización del COMFER: el Canal 4 de Mendoza, dirigido por Juan Palmeggiani, y el Canal 5 PRONDEC TV Comunitaria, que emitió desde el Centro Cultural Recoleta en el marco de encuentro "El municipio: federalismo y participación comunitaria", bajo la dirección de Francisco Guerrero. En ambas ocasiones, Leguizamón fue quien aportó los equipos, los mismos que en ese año 1991 sirvieron a la transmisiones experimentales (esta vez no autorizadas), realizadas por los profesores Jaime Correa y Federico Cavada desde Villa Madero, primero, y desde la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, poco después.

El libro *Yo en TV. La comunicación en la cultura de la democracia* reúne opiniones y entrevistas desgrabadas de aquella transmisión desde el Centro Cultural Recoleta.[57] En sus páginas se advierte esa política de contención del reclamo de algunos funcionarios, la constante tensión

[56] Estas acciones también estaban amparadas en las tensiones generadas entre las leyes provinciales y nacionales respecto de la radiodifusión.

[57] Participan "con su trabajo a la realización de este testimonio" Luis Durán, Carlos Grosso, Martín García, León Guinsburg, Oscar Castelluci, Carlos Villalba, Fernando Melillo, Jorge Gimeno, Francisco "Pancho" Guerrero, Marta Fierro, Jorge Falcone, Eduardo Semino, Susana Velleggia, Eduardo Hall, Luciano Soares (h), Carlos Suárez, María Laura Anselmi, Miguel Angel Vigliocco, Ofelia Zeff, Alejandto Wacksman, Alfredo Carlino, Boy Olmi, Andrea Quirós, Osvaldo Bernardi, Ricardo Leguizamón, Eduardo Feller y Gloria Bratschi (PRONDEC, 1991).

hacia la institucionalización de los medios y los intentos de los sectores más comprometidos con las experiencias "de tipo comunitario" de actuar "en los pliegues del sistema" o "hacer puente desde el punto de vista institucional" (García, 2005).[58] La conceptualización de lo comunitario está asociada con la idea de participación del "hombre cotidiano" en la pantalla, con la expresión del barrio y la "consolidación la democracia". La televisión se define como abierta y de baja potencia, con o sin fines de lucro, vehículo de difusión de la cultura popular entendida como cultura local o de "los pobres", de los artistas y creadores populares. Por eso la lectura de lo comunitario se desplaza hacia el escenario municipal, hacia lo local, conformando "audiovisualmente su propia identidad, porque al verse reflejados en la pantalla y ver contadas sus cosas podrán identificarse consigo mismos y, a partir de eso, trabajar en su desarrollo" (PRONDEC, 1991: 24).

Según García, intervenciones como éstas tenían por objetivo difundir un modelo de radio y televisión diferente, por un lado, y frenar los operativos de cierre y decomiso, por el otro, hasta tanto se pudieran implementar las tan esperadas salidas legales. El Congreso de Radiodifusores Justicialistas no autorizados por el COMFER, realizado por entonces en la sede del Consejo Nacional del Partido Justicialista con el aval de la secretaria de Relaciones con la Comunidad, Claudia Bello, y los encuentros de algunos sectores de los medios de baja potencia con León Guinsburg y Raúl Otero, Subsecretario de Comunicaciones, pueden leerse como gestiones realizadas en ese sentido, aunque no parecen haber arrojado demasiados resultados positivos: de hecho, entre 1990 y 1992 no sólo no se detuvieron las clausuras sino que las televisoras sufrieron permanentes persecuciones y allanamientos.[59]

---

[58] La actividad, inaugurada por el entonces intendente de la Capital Federal Carlos Grosso, se realizó sobre la base de articulaciones entre el PRONDEC, empresarios privados que auspiciaron a través del préstamo de equipos (por ejemplo, Panasonic – DGA y LPyF Microware, empresa de enlaces por microondas), instituciones estatales y universidades como la UNLZ, la UNLP y la UBA, entre otras, junto con el apoyo del propio COMFER.

[59] "Lo que hicimos en la práctica fue ir frenando los operativos de cierre [...]. Yo me llegue a reunir con León Guinsburg y las radios truchas en la casa de mi

De hecho, la expansión y auge del fenómeno, que en 1992 alcanzó más de 200 canales y proyectos de instalación en todo el territorio nacional, hacia mediados de los noventa comenzó a decrecer, producto de la imposibilidad para recuperar los equipos y las dificultades económicas que generaba su constante reemplazo. Pero no sólo eso: esta decaída revela también un proceso de partición entre los canales que se fueron institucionalizando (y comercializando), aquellos respaldados por los municipios o por algunos funcionarios y unos pocos que siguieron definiéndose como alternativos o comunitarios, mucho más desprotegidos a la hora de enfrentar a los organismos de control. La política de alianzas generaba un contrapunto importante entre las experiencias, fundamentalmente con el modelo representado por el Canal 4 Utopía TV, que destacaba como elemento central de la lucha la definición de "no negociar" la libertad de expresión y donde la confrontación tenía lugar junto con la demanda.

Estas polémicas entre las experiencias obedecen a la diversidad de fenómeno, sobre todo en momentos en que la televisión por cable no estaba tan extendida como en la actualidad y la presencia de una nueva emisora en el dial generaba un impacto importante. Las alianzas y políticas impulsadas por los medios conllevaron diferentes riesgos, y nos permiten advertir derivas de distinto signo: más allá de que la idea de lo comunitario sea convocada por igual en todos los canales de televisión, en unos lo comunitario tiene que ver con la extensión de las instituciones sobre el territorio y de la sociedad hacia las instituciones, en este caso los municipios, en términos de negociación ciudadana y construcción de identidad local más allá de las desigualdades sociales, que son puestas en segundo plano; en otros lo comunitario tiene que ver con la participación vecinal en la construcción de un modelo de comu-

---

vieja, lo *puteaban* pero había un dialogo. Entonces si en la época de Alfonsín teníamos en un mes treinta operativos, en la época de León teníamos uno cada dos meses". Cf. M. García, entrevista, op. cit. En esa época se allanaron, entre otras y de acuerdo con registros periodísticos, televisoras de Tartagal (Salta), Jujuy, Rosario, Devoto (Córdoba), Tucumán, Mar del Plata, Capital Federal y Gran Buenos Aires (Tigre, Lanús, Lomas de Zamora, San Martín, Don Torcuato, Pablo Podestá, Vicente López, Adrogué y José Ingenieros).

nicación que enfrente al hegemónico y en una pantalla que, matices mediante, reflejara la protesta social y sirviera para la organización colectiva. En ambos la presencia de la "gente común" aparece como eje, aunque la calidad de esa participación y los objetivos de la misma difieren de una práctica a otra.

5. Caos en el aire

El Canal 4 Utopía comenzó a funcionar en pleno apogeo de la televisión de baja potencia y se constituyó en una referencia para las prácticas más comprometidas con una perspectiva transformadora y con relaciones más conflictivas con las instituciones del Estado. Se trataba de una emisora abierta basada en la articulación comunitaria, que buscaba construir un medio de comunicación que funcionara como espacio de intervención político cultural y como alternativa popular a los medios comerciales y público gubernamentales. Instalado en un edificio en torre del barrio de Caballito, en el corazón de la Ciudad de Buenos Aires, el canal cubría Parque Chacabuco, Mataderos, Liniers y Devoto y llegaba hasta algunas zonas de La Matanza y Morón, en el Oeste del Gran Buenos Aires.

El grupo impulsor de esta emisora, con Fabián Moyano a la cabeza, venía realizando la experiencia desde 1989, con la colocación de una televisora en Fuerte Apache que transmitía los fines de semana y que había logrado alguna respuesta del municipio luego de cubrir las inundaciones provocadas por el taponamiento de las cloacas durante un temporal, lo cual demostraba en los hechos la importancia de la herramienta en la lucha por obtener reivindicaciones barriales. Más tarde la emisora pasó a llamarse Canal 4 de Ciudadela y formó parte, aunque con contradicciones vinculadas a la estrategia de búsqueda de legalidad, del primer núcleo reunido en ATECO.[60] Cuando esta emisora se

[60] Todos los entrevistados reconocen que la relación entre Utopía y el resto de las televisoras era conflictiva. Por un lado estaban las alianzas y estrategias para alcanzar la legalidad; por el otro la fabricación de equipos artesanales, que

disolvió, en 1991, sus integrantes se repartieron en tres intentos diferentes: los canales 6 de Lomas de Zamora, 6 de Ramos Mejía y 5 de Pompeya, donde participaban trabajadores del ex diario *Sur*.[61] Sobre este piso nació, el 1 de junio de 1992, lo que sería el proyecto Utopía: primero como Canal 6 Porteño, luego como 6 de Capital y finalmente como Canal 6 Utopía, frecuencia que al año siguiente debió cambiarse por la 4 debido a las interferencias originadas por el aumento en la potencia de otras emisoras.[62]

Como era de esperarse, a poco de iniciada esta experiencia –que debía servir para que "la gente que no tenía forma de expresarse por otros medios pudiera hacerlo",[63] sus integrantes sufrieron una muestra de lo que después se volvería una constante: "A los siete meses llegó el primer allanamiento y se llevaron todas las cosas [...] Tuve acceso al expediente y el que había hecho la denuncia era Cablevisión", explica Moyano en una entrevista de la época.[64] Así, a lo largo de sus siete años en el aire, el canal tuvo que soportar 14 allanamientos, numerosas persecuciones y el decomiso de todos sus equipos. No obstante el hecho de que Moyano fabricara transmisores, como Leguizamón, permitía reemplazarlos con facilidad y seguir emitiendo. El resto lo hacían los vecinos, que aportaban con un video o una cámara, pero fundamentalmente a partir de la construcción de un lazo de articulación que

---

enfrentaban a Leguizamón y a Moyano, y finalmente el tipo de proyecto, temas que desarrollaremos en el próximo capítulo.

[61] De nombre TV Sur, según la editorial de la programación de Utopía de diciembre de 1995.

[62] "La idea era que desde ATECO nosotros podíamos, de alguna manera, ir distribuyendo las frecuencias. Porque libres quedaban 4, 5 y 6. Tres frecuencias para todo Capital y Gran Buenos Aires, era una locura. Y la idea era [organizarse para] dar una frecuencia que estuviera fuera de la interferencias de los demás. Cuando empieza Moyano [a fabricar transmisores], hace lo que quiere. […] Entonces ése es el problema de un plan técnico. Al no haber un plan técnico nosotros empezamos a armar el plan técnico de acuerdo a cómo venía la cosa" (Leguizamón, 2003).

[63] Canal 4 Utopía, folleto de programación del mes de junio de 1998.

[64] "El aire es libre", mimeo, s/d, probablemente fechado en 1995.

se expresaba en lo concreto con la movilización del barrio en su defensa: la participación, en este caso, implicaba compromiso.

En junio de 1995, al cumplirse tres años en el aire, unas 500 personas –"agitadores", según la revista *Prensario del video*- se dieron cita frente al canal con el objetivo de resistir un nuevo allanamiento "a huevazo limpio", esta vez según la opinión del diario *Clarín*. Para esa época comenzaron a realizarse periódicamente asambleas que reunían a los televidentes y a los trabajadores del canal, posibilitando un diálogo fluido y la organización de todo tipo de actividades, desde recitales y ferias culturales hasta protestas frente al COMFER para reclamar la legalización del medio. El hecho de que "la gente común" se sintiera parte del proyecto y lo defendiera como propio estaba relacionado con un contrato previo destinado a borrar las fronteras entre el medio y su público, garantizar espacios de participación real y romper la pasividad en el consumo de medios, superando de este modo el modelo comunicacional hegemónico, vertical y unidireccional.

En este sentido, el documentalista Fabián Pierucci, por entonces integrante del proyecto, señala que

> uno de los ejes fue tratar de romper con el condicionamiento tecnológico, que es el que te impone que tiene que haber una transmisión de un punto emisor a múltiples receptores que a su vez tienen poca posibilidad de dar respuesta a la información que se transmite por el medio. Pero aún con ese condicionamiento se pueden encontrar algunas formas. Esto nosotros lo llamábamos *pensar en la participación*. Y [esas formas] se intentaron una infinidad. (Pierucci, 2003)

La cuestión de la participación aparece como problema, y se la aborda en tres dimensiones. La primera en relación con la apropiación del medio por parte de la comunidad, lo cual se refleja en un tipo de intervención política activa en relación con la defensa del canal ante la persecución por parte del Estado. La segunda vinculada con la apertura de espacios que facilitaran la integración de los vecinos con el medio a través del debate en asambleas abiertas. Y la tercera a partir del

desarrollo de los programas y la intervención de los televidentes vía telefónica, "imprimiéndole a Utopía un sello único. Los llamados [...] eran emitidos al aire sin filtro, eran otra de las herramientas para la participación activa, pero por sobre todo una marca identificatoria del canal, un estilo que se debía respetar" (Maccagno, 2012: 176).

Fabián Moyano, en una entrevista publicada en el folleto de programación del canal de junio de 1998, afirma que

> la gente nos puede llamar cuando acabamos de decir por ejemplo que Menem es un Vendepatria, y nos llama un menemista y nos puede decir que no, que Menem es un gran patriota, y lo dice al aire y nadie se lo discute. No creamos la polémica desde nuestro punto de vista sino que dejamos al tipo que se exprese, y después si otro televidente le contesta ya es otra cosa.

Más allá de los matices que esta política despertaba por momentos entre los integrantes del proyecto, la importancia que se le asignaba a la comunicación telefónica se relacionaba con una forma distinta de hacer televisión, centrada en una artesanalidad por momentos extravagante, y sobre todo con la necesidad de facilitar la cercanía del espectador. Si bien se desarrollará este aspecto con mayor profundidad en el capítulo IV, queremos adelantar ahora que los llamados eran muchas veces una primera puerta de acceso al canal y a la participación en las asambleas, es decir, un camino posible para llegar a formar parte del equipo. Así se construyeron los primeros trabajos, desde los noticieros hasta *Kaoz*, un programa de música que invitaba a las bandas a dar a conocer sus materiales y sometía los videoclips a la consideración de los televidentes, y la *Línea erótica*, un espacio de cine que presentaba películas del género elegidas –mediante votación telefónica- por las personas presas en la Cárcel de Devoto, donde se captaba perfectamente la señal y el canal gozaba de cierta popularidad.[65]

---

[65] Los presos de Devoto tenían preferencia para salir al aire, ya que se comunicaban a través de los teléfonos públicos del penal. La relación entre el canal y las personas detenidas fue bastante importante: permitía desde el

Esto lleva a Ariel Rosales, parte del núcleo fundador de la experiencia, a resaltar que

> Utopía cambió el paradigma de la comunicación [..Por ejemplo], los chicos que estuvieron en el canal, que entonces tenían diez, once años, vieron lo que es modificar el modelo, es decir, tuvieron la posibilidad de programar, participar, opinar, hacer. Eso es cambiar el modelo, porque vos no podés ir a Canal 13 o a Canal 9 y programar. Se pudo hacer acá porque las puertas estaban abiertas para cualquiera. [...] Algunos venían a cebar mate, otros iban a buscar películas al video club, otros venían y filmaban porque su inquietud era estar detrás, otros venían a hacer notas, otros venían a mirar, otros atendían el teléfono... O sea, podían hacer cualquier función. El hecho de que la gente pudiera venir hacer un programa y acercarse al canal abiertamente hizo que se lo tomara como propio pero ojo, esto no fue el primer día ni el primer año, esto se fue construyendo.[66] (Rosales, 2005)

En el segundo semestre de 1995, el año de mayor movilización en torno al canal, se dio una ruptura muy fuerte, cuando un sector se alejó de la experiencia: en el medio se expresaban diferentes proyectos, reflejados en variadas concepciones respecto a la política y la estética, profundos debates en torno a la toma de decisiones, el tipo de relación con los movimientos sociales y políticos y el papel que el canal debía

---

desahogo de la comunicación con el afuera hasta la realización de colectas para hacer más sobrevivible el lugar, pasando por visitas, intentos (fallidos) por tramitar salidas transitorias o la cobertura de algún motín en reclamo de mejores condiciones de detención.

[66] Fabián Moyano era profesor de música y, de acuerdo con los testimonios, ponía especial énfasis en sumar a los chicos a la experiencia: de ahí que los programas para niños fueran producidos y conducidos por niños. “Tratamos en general que los pibes aprendan a pensar”, decía en una entrevista publicada en el folleto de programación de junio de 1998.

cumplir o no para la organización y la movilización popular. Durante este período vertiginoso, además, las amenazas de decomiso se sucedían diariamente (durante las crisis se ven las esencias de los conflictos), obligando a los hacedores del canal a polemizar constantemente acerca de los mecanismos de seguridad y a diseñar sistemas de autodefensa, recurriendo a la triangulación de las emisiones como forma de despistar al COMFER y a la CNC.

En ese marco Utopía primero se mudó de piso dentro del mismo edificio, luego instaló parte de sus equipos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y más tarde se asentó en un departamento del ex Hogar Obrero, sobre la avenida Rivadavia. El canal tuvo que soportar un allanamiento en la sede universitaria, resistido por las propias autoridades y fundamentalmente por el movimiento estudiantil, que defendió la autonomía y la no injerencia policial. Pero pese a todos estos avatares, el canal siguió funcionando regularmente hasta 1998, cuando Fabián Moyano falleció, a los 39 años. Figura clave de la experiencia, el grupo cohesionado alrededor de él no pudo continuar emitiendo mucho tiempo más: la experiencia comenzaba a agotarse y en 1999 la CNC dio su estocada final con el secuestro, autorizado por la jueza Claudia Rodríguez Vidal, del último transmisor de Utopía, que ya no volvió al aire.

6. La disputa del cielo

Mientras nacía y se desarrollaba esta experiencia en Capital Federal, ATECO –la entidad que nucleaba a los canales de baja potencia de la provincia de Buenos Aires- se transformó en 1992 en la Asociación Argentina de Teledifusoras Comunitarias (AATECO). Con esta ampliación el espacio buscaba subrayar la extensión nacional del fenómeno y responder a la necesidad de unificar el trabajo, abriendo el espacio para las televisoras montadas en los distintos puntos del país. Desde sus primeras asambleas, la AATECO –como la anterior, presidida por Leguizamón- definió una estrategia integral de lucha por el reconocimiento encaminada a lograr la adjudicación de licencias en calidad de servicio complementario, de acuerdo con lo expuesto en los artículos 56

y 62 de la ley 22.285, y no sólo al reclamo por una nueva normativa para la radiodifusión.

El eje estaba claro: se trataba de realizar solicitudes y presentaciones judiciales enfocadas en la recuperación del espectro radioeléctrico, demostrando mediante análisis de factibilidad técnica la posibilidad de utilizar los canales 4, 5 y 6 de la banda de VHF para las televisiones populares en la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, y los canales 2 al 13 disponibles para las televisoras del interior del país. El encuadre legal quedaba enmarcado entonces en la figura de los servicios complementarios previstos y no previstos –en función del avance tecnológico- por la Ley de Radiodifusión, cuyas emisiones, según señala el texto de la ley, están "destinadas a satisfacer necesidades de interés general de los miembros de una o más comunidades" y cuyas frecuencias deben ser otorgadas por asignación directa. Es decir, sin concurso previo.

Además de la 22.285, los teledifusores nucleados en AATECO revisaron todas las normativas que atañen a la radiodifusión y garantizan la libertad de expresión, desde el artículo 14 de la Constitución Nacional hasta la Convención Americana de Derechos Humanos, el Convenio de Nairobi y el artículo 65 de la Ley de Reforma del Estado, que implicaba un "amparo [para] todos aquellos emprendimientos nuevos en materia de medios de radio y televisión de baja potencia". De acuerdo con la asociación, esta norma facultaba al Poder Ejecutivo para regular los medios y no para decomisarlos, "ya que brindan un servicio de interés público avalado por distintas entidades: instituciones educativas, sociedades de fomento, obispados, etc., así como también por ordenanzas municipales" (AATECO, 1992).[67]

Por otra parte, la discusión sobre la legalidad de las televisoras no autorizadas por el COMFER articulaba también con la denuncia sobre la saturación de la banda de UHF (canales 14 al 69), cuya utilización estaba aprobada desde 1986 con la adhesión de la Argentina al citado

---

[67] El documento luego señala que "el último considerando del decreto nro. 1357/89 que comienza a reglamentar el art. 65 de la Ley 23.696 compromete al Poder Ejecutivo Nacional a regular los servicios de AM y TV en una próxima etapa. Dado el tiempo transcurrido desde aquella disposición se estima que existe mora del Estado en lo referente a la regulación del servicio de televisión".

Convenio de Nairobi.[68] Pero los criterios privatistas y pro comerciales impidieron, una vez más, la posibili-dad de aprovechar el convenio para instalar emisoras comunitarias abiertas: primero por la suspensión general de los concursos y después por las resoluciones que iniciaron el "loteo" del cielo, entregando hasta cuatro canales en UHF por persona. Los nuevos licenciatarios, por supuesto, codificaron la señal, convirtiendo el espectro en un servicio privado de televisión paga (Loreti, 1999: 142).

Obviamente esta situación se agravó todavía más durante el menemismo: en 1990 aumentó a seis y en 1991 a diez la cantidad de canales UHF codificados por persona, hasta eliminar el tope máximo en 1992 (conforme resoluciones 277-SubC/90, 235-CNT/91 y 3128-CNT/98, respectivamente).[69] El poder mediático y político del empresario y ex diputado justicialista Alberto Pierri fue construido por esos años. Además, al ser consideradas por la autoridad de aplicación como servicios complementarios, las frecuencias fueron entregadas sin licitación. Y esto pese a ser –como señala un documento de AATECO– "verdaderas estaciones de media potencia". En esa línea la entidad reclamaba que "con mucha mayor razón y equidad se podrían adjudicar en forma directa a verdaderos servicios complementarios de televisión de baja potencia", sobre todo teniendo en cuenta que "existe una necesidad comprobada de las comunidades [...] de satisfacer sus necesidades comunicacionales" (AATECO, 1992).

De esta manera, según Luis Albornoz y Pablo Hernández,

---

[68] El Tratado de Nairobi, a cual adhiere la Argentina por ley 23.478, establece que el espectro radioeléctrico es patrimonio común de la humanidad. "Se negocian sus derechos de administración, en el nivel de los Estados Nacionales, en la Unión Internacional de Telecomunicaciones", y "el Estado Nacional se hace garante de su adecuada utilización y sin que puedan existir controles abusivos". (Loreti, 1999: 142)

[69] En 2009 la resolución 913/COMFER cancela las asignaciones de los canales 22, 23, 24 y 25 correspondientes a los servicios de televisión codificada en la banda de UHF, y autoriza la utilización al sistema de medios públicos utilización para la implementación del servicio de televisión abierta digital en todo el territorio nacional.

> la privatización generalizada de los servicios por medio de la entrega de licencias de banda UHF, en muchos casos a los mismos grupos multimedia propietarios de los canales de televisión en abierto más importantes del país, y la falta de reserva de señales destinadas a producciones o sectores específicos, restó posibilidades a las alternativas no vinculadas a la actividad estrictamente lucrativa. (Albornoz y Hernández, 2005:269)

En consonancia con la liquidación menemista en todos los planos y haciendo la vista gorda a las numerosas irregularidades continuaron las modificaciones, decretos y resoluciones favorables a los grupos más concentrados del sector, para quienes las interpretaciones de la ley se festejaban una y otra vez amplias y flexibles. Mientras tanto, la situación de precariedad, persecución y decomiso de los espacios de comunicación popular, alternativos y comunitarios se mantenía a la orden del día: más allá de los esfuerzos por orientar las acciones hacia la legalización de las televisoras y de la cantidad de amparos logrados ante la Justicia, el COMFER siguió sin reconocerlas, desnudado el carácter discriminatorio y excluyente de las políticas de radiodifusión apoyadas sobre la ley 22.285. Esta decreto ley finalmente fue reemplazado en 2009 por la ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual.

Al escenario descripto hay que agregar las limitaciones propias de la AATECO, que intentaba unificar tras un plan común los heterogéneos intereses de sus miembros: por un lado los amparos permitían entrever las posibilidades de profundizar la vía comercial por sobre la comunitaria; por el otro la construcción de transmisores empezaba a generar complicaciones a nivel del plan técnico, pisándose las frecuencias entre sí y generando conflictos entre los teledifusores, ya que no todos estaban de acuerdo con el esquema propiciado por la entidad a partir de transmisores de 50 vatios, es decir, de muy baja a bajísima potencia, sobre todo en las ciudades.[70] De modo que, impedida de sostener

[70] "Nosotros teníamos un plan técnico que había diseñado el Ing. Alberto Cravena para que todas las emisoras pudieran salir al aire sin pisarse. Eran 50 vatios de potencia, 50 metros y 8 antenas yagui. Pero después estaban los que

criterios compartidos, hacia mediados de los 90 la asociación dejó de funcionar, para resurgir en 2008 como Asociación de Teledifusoras Pyme y Comunitarias. Durante ese período una parte de sus integrantes siguió su camino respaldada por el concejal de turno, algunos se dedicaron directamente a los negocios y otros subsistieron en su huella o se replegaron por un tiempo hasta volver a comenzar.

Las tensiones generadas por los amparos y los "padrinos" políticos de las emisoras, sumadas a la precariedad legal, al problema del financiamiento y muchas veces a la ausencia de un proyecto político y comunicacional colectivo, produjeron a fin de cuentas un abandono progresivo del ímpetu inicial.

---

no respetaban las decisiones de la asamblea, se cortaban solos y vendían transmisores en la misma frecuencia con una distancia de 10 cuadras entre cada uno, en el mismo barrio; o aquellos que pedían una potencia 100 o 200 vatios. Al final, la gente empezó a ponerse en el escalón del 'radiodifusor', olvidando que se trataba de construir medios en manos de la comunidad y desvirtuando el proyecto. Por eso yo en ese momento empecé a alejarme". A estas tensiones puede sumarse una primera decepción sufrida por Leguizamón: mientras el fenómeno de las televisiones iba creciendo, la pionera televisora de Korn comenzó a "emparentarse demasiado con el municipio [... Por eso] me alejo de ese trabajo, me voy, y tan es así que durante un tiempo yo era el presidente de ATECO y no tenía canal". Luego agrega: "Y ahí está ahora: arrodillado ante el intendente para ver cuánto le baja este mes y pensando en la campaña" (Leguizamón, 2003).

7. El efecto Mühlmann

En su edición del 21 de agosto de 1989, el diario *Ámbito Financiero* sugería, sin ninguna inocencia, que entre las radios de baja potencia abundaban las dependientes de los municipios. Y señalaba entre ellas las emisoras de Zapala, Neuquén, Junín de los Andes, San Martín de los Andes, Tres arroyos, Banda del Río Salí Tucumán, Catriel, Sierra Grande y Loncupué Neuquén. Dentro de ese movimiento, según su mirada, sólo algunas eran de carácter privado comercial (las que eligen denominaciones "poco convencionales" como *Paraíso* o *Melody*) y otras, muy pocas, que podrían ser caracterizadas como populares y que en función de ello ironizaban "en el nombre sobre su ilegalidad": *Radio Pirata, Radio Kamikaze, Radio Gángster*.[71]

El proceso de cooptación de una buena parte de las televisoras comunitarias es indudable, y tiene su correlato en la actualidad con la cantidad de espacios donde estas experiencias buscan organizarse para alcanzar la legalidad y desarrollar estrategias comunes. Un recorrido como el presente deja entrever los riesgos que las distintas formas de encarar la lucha por la supervivencia en el aire implicaron a los impulsores de las experiencias televisivas que se multiplicaron desde 1992, en un contexto legal que las excluía. Como sucedió con las radios –que pese a todo contaban con un piso organizativo más firme que el de la pantalla-, el mercado, los intereses de los punteros, una legislación autoritaria y excluyente y las constantes persecuciones por parte del Estado –que continuaron durante el gobierno de Fernando De La Rúa-, funcionaron como escudo contra la libertad de expresión, obligando a las emisoras a ensayar alianzas que pusieron en tensión su propio proyecto o las llevaron a un creciente desgaste.

En este sentido, Leguizamón (2003) señala que la mayoría de las televisiones no fueron alternativas porque no se lo propusieron: nacieron implícitamente como emprendimientos comerciales, carentes de una concepción que las vinculara con su comunidad. En esos primeros años

[71] Zuleta, Ignacio, "Desde hoy rige un blanqueo para las radios y TV ilegales por la ley Dromi", en diario *Ámbito Financiero*, edición del 21 de agosto de 1989.

el debate entre hacer medios comunitarios o comerciales cruzaba todas las experiencias, y la instalación de los transmisores y el impacto que generaba un nuevo canal en el aire abrían expectativas acerca de las posibilidades que podía ofrecer la democratización de la información. Pero, como señala Michel Senecal, cabe preguntarse si ese enunciado de una democratización cada vez mayor no "reviste diversos significados" según las realidades en que el término se expresa, sobre todo teniendo en cuenta las lógicas de clase presentes en estas prácticas televisivas y los intereses de sus impulsores (Senecal, 1986: 54).

Justamente, los casos reseñados permiten vislumbrar –en sus cruces y no como tipos puros-, algunas de las diferentes tendencias en que el proceso se desarrolló: desde las televisoras microempresarias centradas en intereses económicos y creativos individuales hasta aquellas que se plantearon como alternativas, populares o comunitarias, abriendo al público no sólo la posibilidad de "verse" en la pantalla sino también de hacerla y utilizarla para modificar su realidad. Pasando, también, por las prácticas televisivas que ensayaron todo tipo de alianzas con las instituciones estatales, sobre todo a nivel municipal. El camino fue más difícil para las emisoras convencidas del rol social que el medio debía cumplir: así lo demuestran los siete años de resistencia del Canal 4 Utopía y los constantes allanamientos para las televisoras que militaban un discurso y una práctica que implicaban una postura contrahegemónica.

El recorrido que va desde la fiesta inicial, con todos sus matices, hasta el decaimiento generalizado de mediados de los 90 puede ser leído de este modo a partir de lo que el francés René Loureau llama *efecto Mühlmann*: un fenómeno que arranca con la fuerza combativa de lo instituyente arremetiendo contra lo instituido pero que, si no se acompaña por una forma de acción contrainstitucional, termina por sufrir un proceso de institucionalización que arrastra a las fuerzas sociales "a diluirse y negarse en forma tal que reproducen a las restantes fuerzas sociales institucionalizadas" (Loureau, 1991: 33).

En otras palabras, sin un proyecto y una práctica también alternativas (contrainstitucionales) las emisoras corren el riesgo de licuarse o deformarse, repitiendo aquello que al principio cuestionaban: así queda claro que lo instituido acepta lo instituyente cuando puede integrarlo.

Desde esta perspectiva pueden volver a traerse las advertencias de Horvath acerca del doble juego que suponía el decreto de 1989 para el registro de las emisoras sin licencia o, desde otro lugar, las afirmaciones de García acerca de los inicios comunitarios de algunos periodistas o productores televisivos que hoy ocupan un lugar destacado en las empresas de la información.[72]

Lo dicho hasta ahora debe completarse con la otra faceta del fenómeno, es decir, con las continuidades y rupturas respecto de la lucha por la democratización de la comunicación y la apertura de medios en manos de los sectores populares, a lo que nos abocaremos en los capítulos V y VI de este trabajo. Pero no podemos dejar de señalar ahora que la legalización de las televisoras comunitarias sigue siendo una deuda pendiente. Si bien la ley 26.522 no las persigue y al contrario, les reserva el 33 por ciento del espectro radioeléctrico, todavía no se ha avanzado con lo prometido en momentos de la sanción de la nueva ley de medios, y los avances en lo que hace a las radios también son cuando menos lentos.

Finalmente, el resurgir del fenómeno de la televisión (sobre todo en el área metropolitana) tiene como piso la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001, que obligó a De La Rúa a abandonar la Casa Rosada y abrió un período importante de movilización, que colateralmente puso en cuestión las maneras en que los medios hegemónicos construyen la noticia. También el crecimiento exponencial de las ofertas de espacios de formación en materia de comunicación y producción cinematográfica y audiovisual (carreras universitarias y terciarias de comunicación, periodismo, diseño, cine, realización audiovisual, etc.) en los años anteriores, que generó una enorme masa de estudiantes y egresados con escasas posibilidades de acceder a un mercado laboral cada vez más concentrado.

Por eso, tras 20 años de experiencia acumulada, las televisoras enfrentan viejos y nuevos problemas: la relación desigual con el Estado; la apropiación de las tecnologías audiovisuales; la construcción de lenguajes, formatos y géneros alternativos y el ensayo de un periodismo de contrainformación; la cuestión dilemática del financiamiento y la

---

[72] García ilustra este proceso con una metáfora que señala que "para llegar al seleccionado tiene que haber potreros" (García, 2005).

profesionalidad. Nos referimos a canales de televisión que ponen el acento en la articulación con la comunidad y en la organización del medio como herramienta comunicativa de los movimientos sociales y políticos, a la manera de la acción contrainstitucional que apuntamos con Loureau y tomando como referencia las prácticas más combativas del pasado. Hoy estas prácticas televisivas buscan hacerse un lugar en el escenario mediático, plateando en los hechos otro paradigma de la comunicación que no está basado en las ganancias y reclamando un tratamiento específico como actor diferenciado dentro de los medios sin fines de lucro, que como hemos desarrollado hasta ahora, admite prácticas de naturaleza muy diversa y, a veces, contradictorias.

CAPÍTULO IV
Pantalla contra el discurso único

1. La TV como espacio de reconocimiento

Señalamos en el capítulo anterior ciertas tendencias dentro de las que se desarrollaron las televisoras de baja potencia en el período 1987-1999. Esas tendencias "hablan" de la naturaleza de estas experiencias y de las conceptualizaciones puestas en juego a la hora de construir los medios y poner en el aire una pantalla distinta a la impuesta por la televisión hegemónica. Pero que sea diferente no siempre quiere decir que sea contraria u oposicional, en términos de Raymond Williams (1994). Puede en efecto moverse entre lógicas contradictorias, reproduciendo por momentos lo dominante, copiándolo o transformándolo; puede plantearse como un fenómeno más ligado a lo contracultural o hacer mayor énfasis en los objetivos políticos. La transformación además no se da de entrada, por el solo hecho de montar un medio con voluntad de cambio, sino que es parte de un proceso teórico práctico de experimentación en el que la emisora se va definiendo.

La evolución y funcionamiento de la experiencia alternativa, popular o comunitaria se organiza por lo tanto a partir de la conjugación entre una dimensión política (centrada en el cambio de las relaciones de poder) y una dimensión comunicacional (centrada en la modificación de la relación emisor / receptor). No se trata de superficies de intervención excluyentes sino complementarias, pero el desarrollo de la práctica lleva a priorizar elementos que ponen el acento en una u otra. En este capítulo nos proponemos trabajar sobre el hacer televisivo de esta

primera oleada de emisoras, el impacto de la comunidad en la pantalla, su propiedad y gestión y la lógica global que guía la programación, con particular referencia al caso de Canal 4 Utopía, ubicado en el barrio porteño de Caballito. Veremos que, con sus matices, el fenómeno enfatiza mayormente los aspectos comunicativos del proyecto.

En esta etapa la preocupación por plantear otro modelo de comunicación se vincula directamente con las búsquedas de intervención comunitaria de la televisión en el barrio y del barrio en la televisión, en un contexto que va de la crisis del alfonsinismo al achicamiento del Estado, la hegemonía televisiva y el discurso único. Esto va a componer rasgos diferenciales para estas emisoras, que no pueden leerse al margen del desencanto de la política o, mejor, del desencanto sobre las formas históricas de organización de los trabajadores y el pueblo en general (como el partido y el sindicato), ni de las nuevas formas de participación ciudadana y las "identidades débiles". La participación de la comunidad como sostén de la práctica irá impregnando tanto la estética de la pantalla como sus contenidos, convocada como elemento distintivo frente a la televisión hegemónica, haciendo de la idea del "vecino en la TV" y de la promoción de la identidad local como espacio de reconocimiento el eje de la construcción televisiva en todas las experiencias.

En este sentido, Ricardo Artesi, impulsor del Canal 4 de Avellaneda junto con un grupo de estudiantes y docentes de la Escuela de Arte Cinematográfico (EDAC, hoy IDAC) e integrante de ATECO, explica:

> Empezamos como un grupo de personas interesadas en la comunicación contestataria, a falta de otras expresiones. Transmitíamos […] desde los techos de las casas de los vecinos, que además nos protegían cuando el COMFER rastreaba la señal y nos buscaba. Nosotros mismos sintonizábamos sus teles y la gente de los barrios estaba feliz de tener su propia imagen. La tele nunca les había prestado atención. (Artesi, 2011)[73]

[73] La emisora funcionó en la Isla Maciel. El canal se disolvió en 1991, cuando Baldomero "Cacho" Álvarez ganó la intendencia del partido de Avellaneda por el Partido Justicialista y "algunos compañeros empezaron a

El supuesto que anida en el testimonio hace que la presencia de lo cotidiano, contado por quienes no viven vidas de estrellas televisivas, pueda componer otro modelo de televisión más cercano y otro discurso sobre lo popular, más democrático y participativo. Juan David Parra (2006) sostiene al respecto que "la televisión comunitaria se presenta como alternativa para mostrar otras posibilidades y otros sujetos con sus historias", componiendo una pantalla incluyente por contraposición al carácter excluyente de la TV comercial, en el cual "no cabemos todos" ni se da cuenta de "la diversidad de lo que somos", sobre todo si no se siguen "los cánones comerciales del cuerpo, de la estética consumista, de la belleza estandarizada" (Parra, 2006: 70).

Frente a la televisión global, nacional e incluso regional, la televisión comunitaria va a hacer de la cercanía y la proximidad la base de sustentación de su proyecto. A veces esta cercanía se expresa en formas de militancia territorial y política transformadora; es cuando el medio se desarrolla como vehículo de las necesidades y los intereses de la localidad o el barrio. Las audiencias, en este caso, se piensan como audiencias críticas cuya proximidad con el medio es parte de un proceso de acercamiento y selección de información, y de utilización social de la televisión para la difusión de sus demandas, pero que se extiende más allá del territorio en la medida que es parte de un proyecto más amplio. Otras veces la cercanía hace mayor énfasis en una suerte de "televisión espejo" en el cual vecinos y vecinas pueden reconocerse, haciendo de la identidad local una resistencia contra la cultura globalizada. Lo local aparece así como lo concreto, como espacio de producción cultural cotidiano que da sentido de pertenencia, expresión de inquietudes y lugar de petición hacia las instituciones, cuya principal derivación puede llevar a la disminución del sentido y los escenarios micro, haciendo de lo comunitario una esencia folclórico romántica.[74]

---

transmitir" desde su Fundación, terminando con los consensos que habían posibilitado el surgimiento del proyecto. Artesi entre 1987 y 1993 fue director suplente de la EDAC (Artesi, 2011).

[74] "Es un pequeño mundo, cálido y cerrado, acogedor y marginal, confortante porque uno lo conoce bien y se reconoce dentro de él –señala Mattelart (2011: 89). […] La 'cultura alternativa' aparecería de este modo como un

Podemos leer buena parte de las televisoras nucleadas en AATECO desde estas perspectivas, más acá o más allá de las dimensiones política y comunicacional del medio. En el cuadro de las transmisiones realizadas en 1991 por el Programa de Democratización de la Cultura (PRONDEC) desde el Centro Cultural Recoleta con apoyo del municipio porteño, el tema de la participación comunitaria se plantea del siguiente modo:

> Este canal 5 que ustedes están viendo tiene un protagonista distinto en la pantalla: el hombre cotidiano. Y también otro protagonista diferente detrás de ella. Esto es creer en la gente. Hubiese sido más fácil hacerlo recurriendo a profesionales técnicos, pero en lo profundo de nuestro corazón tendríamos la convicción de estar representando una parodia […] Creer en la gente es no tenerle miedo y dejar que haga las cosas que realmente siente y como las siente. (PRONDEC, 1991: 15-16, intervención de Oscar Castelluci)

> Entendemos por participación, de la idea de que la gente protagonice, de que todos tengan la posibilidad de hacerlo. […] En este sentido, este canal es un canal comunitario, es un soporte, una herramienta logística para que la gente se exprese, participe y para que, fundamentalmente, se vea a sí misma. (PRONDEC, 1991: 13, intervención de Martín García)

---

fenómeno transparente, un depósito del que bastaría con extraer productos y prácticas. Desde esta concepción 'religiosa' o populista de lo popular como un territorio independiente o un 'paraíso perdido reencontrado', surgen [...] numerosas ambigüedades en torno a las nociones de participación, interacción, y comunicación participativa o interactiva, que son despojadas de las contradicciones sociales que marcan todas las prácticas de resistencia. A la última moda, la noción de 'participación' se define fuera de cualquier referencia a la dura evidencia de la desigual distribución de los códigos necesarios para la apropiación de la tecnología por parte de un grupo social".

La idea de canal espejo donde la comunidad puede hacer y verse reflejada se asemeja a una fiesta expresiva, aunque deja en segundo plano el “para qué” de la experiencia y la estructura de toma de decisiones, inclusive la cuestión de la propiedad. El archivo periodístico de la época, cuando no representa la televisión popular como “trucha” o clandestina (la mayoría de los artículos son de carácter persecutorio y se refieren al fenómeno con “preocupación” reclamando el cese de las “interferencias”), se detiene en la celebración de lo cotidiano y en los “rasgos comunitarios” o juveniles de los canales, aun cuando “algunas tienen una estructura de propiedad privada con perfil alternativo y otras son comerciales” (Reyero, 1991). Esto es importante si tenemos en cuenta el desarrollo general del proceso en las décadas del 80 y 90, donde la comercialización y la cooptación de las experiencias aparece más como realidad que como fantasma y la lectura de lo comunitario en términos de alcance y baja potencia está muy presente, evidenciando una tendencia hacia la pequeña escala de la comunicación y el consiguiente descuido de la cuestión de la masividad.

También Alfonso Gumucio Dagrón (2003) sostiene que la participación en todas las fases del proyecto es el aspecto central que distingue a estas experiencias de la televisión comercial y estatal, tanto en lo organizativo como en lo social. Pero la participación, hemos señalado, no es un atributo transparente. Ésta se relaciona con los contextos, los soportes (que hacen al condicionamiento tecnológico) y las formas organizativas que los medios se dan en función de sus objetivos y de la cosmovisión de mundo que los orienta.[75] Por eso la

[75] La democratización en el acceso no garantiza de por sí la democratización del discurso, ni la tecnología es liberadora por sí misma. Por eso conviene recordar los planteos de Mattelart y Piemme (1981) para el caso de la fotografía: “Parecían reunidas todas las condiciones para que se dibujara una alternativa: la pasividad ya no pintaba nada. ¿Qué se vio? ¿La alteración de algunos datos culturales? ¿El inicio de una ruptura con los códigos de representación dominantes? ¿Un aumento de conciencia de lo real a través del acto fotográfico? ¿Una liberación de la expresividad individual? ¿El despliegue de mil miradas trabajando a su manera un dato previo? Desgraciadamente, nada de todo eso. La actividad sólo engendró la reproducción de lo de siempre. Se

participación es más bien *una voluntad de contener formas abiertas que permitan e impulsen el protagonismo popular* no sólo en la pantalla sino también en el diseño y acción del medio, atendiendo al marco en el cual la experiencia se desarrolla y los desafíos que imponen los distintos soportes de la comunicación y sus usos para una práctica que los trasciende.[76] Por lo tanto la cercanía requiere atender a mecanismos que "organicen" políticamente las intervenciones de la comunidad en la pantalla.

"Verse a sí mismo" puede ser interesante en términos del protagonista de la comunicación, pero si no va acompañado por un hacer televisivo que entre en ruptura con la auto referencialidad y con los géneros dominantes (el show, según Sarlo, 1994), se corre el riesgo de reducir la práctica comunitaria a una TV Narciso, imitadora menor de las formas en que la televisión tradicional "integra" (como simulacro) a las audiencias. Esto es consecuencia, según el director y productor Rodolfo Hermida, de la matriz técnica de los iniciadores de la televisión alternativa, cuya pasión estaba puesta más en la transmisión que en la programación (Hermida, 2007).[77] Además, los sujetos involucrados en la

---

esperaba la innovación; se vio el triunfo del código y de la convención" (Mattelart y Piemme, 1981: 99).

[76] Fabián Pierucci se pregunta: "¿Es posible resquebrajar el mandato tecnológico de nacimiento que hace unilateral al medio? Para dar respuesta a esta pregunta es importante la búsqueda de una práctica que implique alguna forma de reversibilidad de la carga que transita. Si no existe este intento reproducimos autoridad, inmovilización. Y en esto no bastan intentos formales, recursos para la apariencia. Sólo cuando la festividad de lo público identifica al protagonista con el espectador en un juego dialéctico de interacción, es inimaginable una sola voz, un solo camino de esa voz. La celebración iguala en términos comunitarios. Es posible, por tanto, un *feedback* que a la vez que represente a las audiencias, las haga constituyentes de un discurso abierto y construido colectivamente" (Pierucci, 2004: 34 y 35).

[77] Es interesante también leer esto en relación con la historia social de los usos de la tecnología televisiva, cuando Raymond Williams sostiene que "la radio y la televisión *fueron sistemas principalmente concebidos para la transmisión y la recepción, como procesos abstractos, con muy poca o ninguna definición de un contenido previo*. [...] Lo que sucedió *no fue sólo que la oferta de dispositivos de*

práctica se encuentran siempre frente a contradicciones, y que el hecho de acceder a la participación, si bien subvierte las barreras del modelo hegemónico (comercial y privado) en tanto desmonopoliza el uso de la palabra, no implica necesariamente que esa multiplicación sea liberadora si no está acompañada por una base social que ponga en cuestión las formas de ser y estar en el mundo; es decir, las relaciones de poder en la sociedad.

La presencia del vecino en la pantalla puede aparecer entonces como reproducción de sentidos comunes dominantes, imitando modelos televisivos aprehendidos desde la infancia. Por lo tanto la participación no asegura a priori el desarrollo de nuevas relaciones sociales capaces de traducirse en una práctica, un funcionamiento y unos contenidos alternativos. Lo que sí se puede afirmar, como venimos sosteniendo en estas páginas, es que estas búsquedas generan un piso muy distinto al modelo unidireccional, seriado y repetitivo de la televisión comercial. El caso del Canal 4 Utopía, que se mantuvo en el aire hasta 1999,[78] se destaca en el análisis de esta tensión, que va de la participación en términos comunitarios a la participación como voluntad de construcción política; de la contracultura y lo performativo a una preocupación por modificar de las relaciones de poder; de una práctica centrada en los aspectos comunicacionales a unos objetivos vinculados con un proyecto político más amplio.

2. Las utopías no han muerto

Transmitiendo en pleno marco de la hegemonía neoliberal de la década del noventa, cuya devastadora dinámica de concentración / exclusión se expresó en todas las áreas de la vida social, Utopía fue de las pocas televisoras de la etapa analógica en pensarse de manera explícita como un espacio de resistencia al consenso neoliberal, alejada de los favores del

---

difusión por ondas precedió la demanda; además, el medio de comunicación precedió su contenido" (Williams, 2011: 39; cursivas del autor).

[78] Señalamos en el capítulo III que Utopía sufrió 14 allanamientos y el decomiso de sus equipos. El último fue en 1999.

intendente de turno o de los padrinos institucionales. Por eso su presencia transgresora en el espectro generaba tensiones de todo tipo, incluso hacia el resto de las emisoras nucleadas en ATECO, con quienes la relación era distante en función de las diferentes estrategias para mantenerse en la pantalla. Las lecturas de Martín García y Ricardo Leguizamón, animadores de aquel espacio de articulación, evidencian esa distancia:

> Yo creo que Utopía fue una experiencia muy interesante. Fue una experiencia antimenemista. Después, fue una experiencia *punk*, […] ponían películas porno, ponían los estrenos de la última semana que no estaban ni en video, nos les importaba nada. […] Los peronistas que estaban en el COMFER, por ejemplo [León] Guinsburg, me decían: "No, está bien eso de los canales comunitarios, pero no eso que hace Utopía. Es pornográfico, hablan con palabras soeces". ¡Como si todo fuera un problema formal! Está bien, ellos estaban en contra de todo […], por eso digo que fue una experiencia punk. No fue una experiencia política, fue una experiencia punk. […] Yo creo que eso les da un valor. Además se pasaban de frecuencia cuando los perseguían, Utopía tiene mucho de *rocambole*. (Martín García, 2005)

> [Fabián Moyano] desobedecía todas las cuestiones que se tomaban dentro de la asamblea. La asamblea había definido que el tema era tratar de arreglar la situación de los canales para conseguir las licencias, lo que fuera, tratar de negociar con el... más allá de que esté bien o mal, eso era lo que había definido la asamblea. Y él quería romper siempre las asambleas, y tenía razón, es decir, no tenía razón en cómo lo hacía, pero sí tenía razón en lo que planteaba. Él planteaba que no nos iban a dar pelota. […] Estaba en contra de todo arreglo que se pudiera hacer para legalizar los canales. (Ricardo Leguizamón, 2003)

Como se advierte, la presencia del principal referente de Utopía, Fabián Moyano, en ATECO, fue breve y conflictiva. Su propuesta puede entenderse como más radicalizada respecto de los intentos del resto de las emisoras ("no negociar la libertad de expresión"), aún teniendo en cuenta la enorme heterogeneidad de las mismas. El movimiento se unificaba sobre la base de "una necesidad", según afirma García (2005), de pelear por la legalización de los medios de baja potencia y negociar apoyos que les permitieran subsistir en tanto se daba la batalla por una nueva ley de radiodifusión. Mientras se compartiera este objetivo el espacio se abría a televisoras de naturaleza muy diversa, desde pymes hasta canales comunitarios, pasando por medios vinculados a funcionarios de distinto rango, sobre todo municipales. Esta amplitud permitió nacionalizar rápidamente la propuesta (pasando a llamarse AATECO), pero también es la razón por la cual se diluyó hacia 1995, producto de las contradicciones internas entre una posición más proclive a trabajar con canales definidos claramente como comunitarios y otra preocupada por no trazar divisiones entre las experiencias sino avanzar con el conjunto, poniendo mayor énfasis en el peso de la entidad para alcanzar logros desde lo legal.[79]

El caso de Utopía fue distinto: de entrada su existencia abarcó casi la totalidad de los años menemistas. Por eso todo conflicto que hubo en los 90 formó parte de su agenda, desde las marchas contra el gatillo fácil, la ronda de las Madres de Plaza de Mayo, las protestas de los jubilados y los estudiantes hasta los primeros piquetes y cortes de ruta de los trabajadores desocupados. Si bien García (2005) ubica el canal en una actitud de transgresión propia de la cultura *under*, el núcleo original y varios de los que se fueron acercando a medida que el canal comenzó a crecer regresaban a la militancia política a través de su participación en el medio, en tiempos pos caída del muro del Berlín, crisis de repre-

---

[79] Tras la disolución de AATECO Martín García continuó con Señales Argentinas, y Leguizamón dejó de participar. Con el pos 2001 Leguizamón volvió al ruedo a través de la Televisión Piquetera y a la construcción de transmisores, en tanto García y otros reflotaron AATECO en pleno debate de la ley de medios, ahora como Asociación Argentina de Teledifusoras Comunitarias y Pymes.

sentación del marxismo y el altamente propagandizado "fin de las ideologías". Para ellos "Utopía fue un sueño", "un proyecto que quedó a la mitad", "un canal alternativo, de los que mal se llaman truchos".

Esta voluntad de actuar políticamente y de interpelar al televidente desde una posición crítica de izquierda o de confrontación puede leerse en las definiciones que subyacen en consignas, documentos y testimonios. La frase "las utopías no han muerto" acompañó la gráfica del canal; mientras quienes lo integraron destacan como idea inicial "hacer un canal revolucionario" (Horacio Ramos, 2005); "de vanguardia" (Fabián Pierucci, 2006); "contra sistema o contrainformación" (Ariel Rosales, 2005). También fue vivido como "una excusa movilizante" que enfrentara al menemismo (Daniel Paludi, 2006a) y que aportara a "un gran cambio social" (Rosales, 2005). En todos los casos lo que se acentúa es la función social del medio vinculada con un proyecto que lo trasciende: Utopía aparece como una herramienta destinada a generar acciones más allá de la comunicación, pero que a la vez supone que la transformación también implica un hacer comunicacional enfrentado a la privatización y concentración mediática y su discurso único.

La apropiación del canal por parte de la comunidad es causa y resultado de una construcción que en su dimensión comunicacional se preocupó por "romper el paradigma" que condena al flujo comunicativo a circular en una sola dirección, y que en su dimensión política buscó establecer lazos organizativos hacia la comunidad, aunque el énfasis hacia los aspectos contraculturales de la práctica fue una constante. Llamados telefónicos emitidos al aire sin filtro, sistemas de votación de películas a proyectar recién estrenadas en el cine,[80] participación en

[80] Estos mecanismos, como veremos en seguida, fueron más o menos disruptivos respecto del formato televisivo tradicional, fundamentalmente en lo que hace al público joven. Pero es importante tener presente que en el período durante el cual Utopía se desarrolló Internet todavía no estaba difundida masivamente ni se vendían películas "pirateadas" en las calles, ni el cable tenía el nivel de penetración en los hogares porteños que sí consiguió progresivamente en la segunda mitad de los 90. Entonces la posibilidad de elegir una película recién estrenada en cine para ver en televisión abierta, y la cercanía de la

asambleas vecinales de apoyo al medio son algunas de las formas que intentaron mostrar la posibilidad de hacer otra televisión, y donde la existencia de espacios de encuentro por fuera de la pantalla jugaba un papel importante.

Pero esta gama de formas cruzadas por lógicas transformadoras por momentos se desplazaban hacia el mimetismo. El punto más alto estaba dado por la conversión del televidente en productor activo del medio. De hecho, una parte de los conductores y operadores del canal llegaron a Utopía luego de encontrarla en la pantalla. Pero el archivo de imágenes muestra también la centralidad del mecanismo del contacto telefónico, que cruza toda la programación contribuyendo a una estética particular (amateur y bizarra, en palabras de sus protagonistas) y configurándose como vía privilegiada (y limitada) de participación. Según Fabián Pierucci, responsable de realización del noticiero diario del canal en 1994 y 1995, muchas veces se daba la situación contradictoria de que los llamados de los televidentes reemplazaban la participación efectiva no sólo en el medio, sino en los hechos:

> Te llamaban para decirte que se emocionaban, o que les parecía importante que el canal esté en determinadas acciones: las rondas de las madres, las marcha de jubilados, la marcha federal, la toma de una fábrica. Ahora, en algún momento se nos había ocurrido preguntar quiénes de los que se emocionaban tanto habían hecho algo en ese sentido, si habían ido a la plaza, a la marcha, a la ronda de las madres. [...] Ahí empezamos a pensar qué tan potente es ese condicionamiento del medio, que aún estableciendo un contacto, un vínculo, tiene tanta dificultad de transformar lo simbólico en un compromiso del cuerpo. (Pierucci, 2003)

La tensión hacia la pasividad en el consumo televisivo tradicional, más allá del carácter de los contenidos y la de la voluntad de modificar el

---

pantalla, hacía de esta propuesta un mecanismo interesante para los televidentes.

circuito comunicacional sostenida por los productores del canal, se expresa en este planteo. El emisor mantiene su lugar privilegiado en tanto es él quien está activamente en cámara y presenta los hechos que se narran. Del otro lado, el receptor simula actividad con la simple acción de utilizar el teléfono. No obstante esta asimetría no era negada sino que a partir de la toma de conciencia acerca de los condicionamientos tecnológicos buscaban superarse, aunque esto por momentos derivara en una apelación al sentido común en términos gramscianos: según Moyano, el director del canal, "Utopía está al servicio del televidente y, si es necesario, de su propia estupidez" (Moyano, citado en Eseverri, 1997: 21).[81]

Por eso se observan distintas *estrategias de apertura* puestas en juego. Es cuando el teléfono se vuelve constitución de la agenda periodística en vivo, a partir de las denuncias de los vecinos sobre los problemas barriales y de imposición de debates por parte del espectador, en lo que Umberto Eco llama "periodismo instantáneo" (Eco, 1981).[82] Una escena habitual

---

[81] Daniel Paludi, integrante del canal, señala que "el 90 por ciento de la gente llamaba para *boludeces*. Me acuerdo una frase de Fabián [Moyano] que decía que había que estar al servicio de la *boludez* de la gente, era estar al servicio de eso. Es decir, si te llamaban para pedirte una película bancátela, no podés caer en la cosa como Baby Etchecopar. No había que *bardear* a la gente, o sea había que bancarse todo". Después se corrige: "Abrir las puertas a la gente era relativo, había que cuidarse mucho, era lógico, no se podía dejar entrar a cualquiera, […] porque estábamos totalmente ilegales". (Paludi, 2006a)

[82] Eco refiere al "periodismo instantáneo" en el marco del desarrollo de las radios libres italianas de los 70, cuyo exponente más conocido es Radio Alice. "Un chico cualquiera, incluso informalmente vinculado a la radio, que entra en un bar, pide diez fichas e informa en directo a la radio lo que está viendo" (1981: 214). Para el intelectual italiano, esta modalidad abre un camino nuevo para entender las técnicas periodísticas, que incluso hicieron entrar en crisis la definición de la emisora: "En sus momentos normales una radio es una fuente de comunicación directa y organizada por quien habla […]. Pero muchas de las radios han saltado el foso: se han reducido a puro canal, sin cerebro directivo. Ha empezado a dar cabida a llamadas telefónicas, a intervenciones de cualquiera que se pusiese en comunicación con ellas. En Radio Pesaro ocurrió que se daba la línea a personas que insultaban a los redactores. […] Quien ponía la radio en aquel momento no sabía quién estaba hablando: se asiste a la crisis del protagonista, es decir, de la emisora". (Eco, 1981: 215)

en Utopía pasaba precisamente por la interrupción telefónica del relato, y el diálogo del conductor con un televidente que invita a cubrir una asamblea de trabajadores en un hospital público. Otra se ejemplifica una de las emisiones de *Estamos Rodeados*, un programa sobre arte alternativo. En esta puede observarse al conductor Daniel Paludi intentando una y otra vez retomar el hilo de su exposición (de tono pedagógico) sobre la historieta como género, mientras el teléfono suena en forma constante: durante el programa anterior se había generado un debate sobre las organizaciones político militares de la década del 70, y este tema ameritaba para la audiencia mayor discusión.

De manera que, según Sebastián Deus,[83]

> la primer base del canal eran los llamados telefónicos, el *feedback* con la gente. Te *puteaban*, te decían de todo. Yo una vez me peleé con una vieja, habíamos dicho algo de la Iglesia y ella llamó enojada, yo le discutí y pedí un corte. Entonces me llama Fabián [Moyano] y me dice: "Cómo vas a responder, vos no le tenés que responder a nadie, la gente sola responde". La vez siguiente no respondí, "bueno señora, yo respeto su opinión", cortamos y entraron diez llamados del tipo "pero la señora se equivoca". Entonces lo que Fabián decía era que vos tenías un poder claro, que estabas todo el tiempo en cámara y que la relación era desigual. En cambio si uno llamaba para decir algo y luego otro llamaba para responderle ahí sí estaban en igualdad condiciones. (Deus, 2006)

Luego de este primer acceso y más allá de los matices que se pueden observar, podía iniciarse un camino para formar parte activa del proyecto. Los llamados eran muchas veces un paso para acercarse al

[83] Deus se sumó al Canal 4 Utopía a fines de 1995. Condujo e hizo coberturas para *Teatro Abierto* y *Los barrios hablan*, hasta que en 1998 condujo su propio programa: *Alerta Represión*, realizado con la participación del grupo de video Contraimagen y el Centro de Profesionales por los Derechos Humanos (Ceprodh).

canal y a la participación en las asambleas, donde la participación popular se expresaba de manera abierta: como señalan las fuentes, la experiencia se desarrolló en el marco de la apatía de la década del noventa, y aún así logró reunir a los vecinos para debatir y plebiscitar la programación y proponer planes de acción frente a los numerosos allanamientos. El más fuerte se dio en 1995, cuando unas 500 personas se congregaron frente al canal para defender los equipos: el contacto cara a cara y la posibilidad de generar acciones (más allá del foro que representaba el medio) suponía por un lado romper de manera radical el consumo pasivo (es decir, generar una relación alternativa con el medio) y, por el otro, permitía construir relaciones sociales nuevas entre los distintos actores de la comunidad (verbigracia, "poner el cuerpo").

En este sentido Horacio Ramos[84] explica que

> las asambleas se hacían en el ombú, en el Parque Rivadavia, y no sé calcular pero había 300, 200 personas que venían. [...] Los llamábamos para que nos digan qué querían, para hablar. De ahí salían programas; por ejemplo se acercó una chica que conseguía remedios para el SIDA, lo planteó en una asamblea del parque y nosotros a través del canal hicimos el contacto y yo creo que los enfermos todavía deben estar recibiendo esos medicamentos. Ese tipo de cosas. (Ramos, 2005)

La reunión entre vecinos e integrantes del canal fortalecía vínculos, haciendo que la comunidad se comprometiera con tareas relacionadas al funcionamiento del medio: desde la venta de publicidad entre los comercios minoristas de la zona o cebar mate por las tardes hasta la posibilidad de hacer cámaras, conducir algún programa o cubrir alguna actividad. Aún cuando no puede decirse que esto fuera masivo, sí estaba presente como espacio a trabajar. Por ejemplo, algún anunciante terminó teniendo su propio programa y varios fueron los televidentes

[84] Horacio Ramos se sumó a Utopía como televidente, colaborando con videos y otros materiales. Luego se dedicó a la producción de la revista institucional del canal. Participó en el canal hasta su disolución en 1999.

que terminaron conduciendo en la pantalla. Pero esto sucedía en la medida en que el espectador expresaba un compromiso con el proyecto: además de un piso de acuerdo político, el canal era ilegal en términos de la ley de radiodifusión, y esto lo exponía a ser allanado y decomisado a cada momento.

La participación popular hay que buscarla entonces no sólo en la posibilidad de salir al aire o hacer un programa, sino centralmente en *la apropiación del medio como espacio de articulación y encuentro de carácter movilizador*. El aporte de videocaseteras, películas, cámaras, etcétera por parte de los televidentes después de cada decomiso implica sentir el espacio como propio; también su participación en las distintas áreas del canal y la identidad generada a partir de los vínculos con y entre las nacientes organizaciones políticas y reivindicativas de la etapa. Esto es lo que lleva a Ariel Rosales[85] (2006) a explicar el canal como un "medio inclusivo", en tanto su propuesta político cultural se desarrollaba en permanente diálogo.

3. El barrio en la televisión

Señalamos más arriba que las televisoras populares del período 87-99 responden a un primer impulso técnico asociado al reclamo de pluralidad de voces, que generó las condiciones sociales para la experimentación con la tecnología televisiva. Rodolfo Hermida, quien se relacionó con estas experiencias a partir de su intervención en el desarrollo del video en los 80, sostiene que ésa es la principal razón de lo que entiende como una carencia de programación de mayor calidad y muchas veces una despreocupación por lo específico del lenguaje audiovisual: "Había que transmitir, no importaba qué. Todos estos muchachos, inventores de la parte técnica, eran una suerte de *personajes sartreanos*, muy de barrio, su pasión estaba puesta en transmitir" (Hermida, 2007).

---

[85] Rosales fue parte del núcleo fundador de Utopía. Como Moyano, ex militante del MAS, se dedicó al área técnica del canal. Participó durante todo el período de funcionamiento de la experiencia, a excepción de un breve lapso durante el cual produjo un programa en cable.

Pero esta precariedad estética tiene que ver no sólo con la pasión por "los fierros" sino también con la definición de una línea editorial global de hacer del barrio el eje de la pantalla, contraponiendo una arquitectura despojada o costumbrista a los grandes decorados de la televisión comercial y a la aspereza escenográfica de la televisión estatal de la época (acababan de privatizarse los canales 11 y 13, y el 7 era de una pobreza televisiva mayúscula [Sirvén, 1998; Baranchuck, 2005]). Si bien el desarrollo del sistema de transmisión aparece como un impulso anterior a una preocupación sistemática por los contenidos, salir desde "el living de una casa cualquiera" adelantaba un contrato de lectura con los vecinos, un modo específico de vincularse con unas audiencias capaces de reconocer en la pantalla sus problemas cotidianos, ausentes en la TV de masas.

La propuesta de estas televisoras y los modos en que fueron organizando su programación en el fluir mismo de la experiencia se expresan en ese encuentro, en el ritual y la articulación comunitaria, subrayando la dimensión territorial de la experiencia, es decir, su anclaje local. Leguizamón sostiene que la televisora pionera de Alejandro Korn estaba estructurada alrededor de esta idea, que implicaba demostrar que hacer televisión estaba al alcance de quien se lo propusiera y que podía hacerse a bajo costo. Para esto la exhibición de los dispositivos de producción del medio (Carlón, 2004: 50) era sustancial; y más que desprolijidad estética (aunque la hubiera debido a la precariedad técnica con que se trabajaba y a las prioridades que cada colectivo se daba)[86] se aprovechaba como recurso para mostrar la factibilidad y facilidad de la salida al aire, dando por resultado una suerte de alfabetización audiovisual, porque se daba cuenta de lo necesario para emitir.

Los programas eran "producidos por vecinos", convocados a participar desde la pantalla o a través de volantes y afiches pegados en la vía

[86] "Había noticieros que eran muy improvisados. Casi todos los canales que visité eran muy humildes, porque, ¿en que constaban técnicamente? Una videocasetera VHS, una cámara M8000, que eran de las famosas VHS, súper VHS, enchufada a la videocasetera, entonces hacia un sistema de *bypass*. El estudio era el living de la casa de alguien y la cocina era el control central" (Hermida, 2007).

pública (lo que se repite con algunas de las experiencias actuales), destacando la dimensión militante de la práctica como forma de sumar voluntades y resaltar el protagonismo popular. Leguizamón sostiene que la programación era local en su totalidad:

> Salíamos una vez a la semana. Había un noticiero y después había programas. El primer día que salimos al aire caen unos chicos de 10, 12 años que estaban viendo el canal [...] que querían hacer un programa. [...] Entre ellos lo armaron, hacían competencias de computadoras, jugaban con las computadoras y explicaban cómo se conectaba. Después venía un grupo de teatro y hacía una obra de teatro; también había un programa de la escuela, que era una especie de semanario de las actividades de la escuela. La única consigna era ni un segundo de violencia en la pantalla. (Leguizamón, 2003)

> Es importante que la misma gente haga sus notas, nadie mejor que ellos para plantear sus problemas y ser protagonistas de los reclamos. Al verse reflejados en sus reclamos, la gente comienza a tomar el canal como propio. (Arrastía, citado en Reyero, 1991)

La proximidad de los "vecinos" o de "la gente" en general aparece como núcleo temático y conceptual en todas las fuentes, señalando una preocupación por diferenciar el hacer televisivo popular del hegemónico (un hacer televisivo democratizador, donde para programar no se requieren conocimientos previos). La construcción de la cercanía tiene que ver con esta orientación, en el marco de una búsqueda por borrar las fronteras entre el público y su medio. Que el canal fuera apropiado por los vecinos y que se levantara como "canal espejo" tenía que ver también con una legitimidad de la experiencia en relación con la batalla por el reconocimiento legal, vedado por la ley 22.285 y sus modificaciones de 1989, otro núcleo temático recurrente en este tipo de proyectos que implica, en definitiva, una reflexión constante sobre la propia práctica y las condiciones sobre las que se experimenta.

Recordemos por ejemplo que el canal de San Vicente era parte de una política de vinculación con las "entidades de bien público" de la zona, reunidas en el CIDECOS, una organización sin fines de lucro que asumía la centralización de las tareas del canal. En este marco el medio intentaba armarse política e institucionalmente, oscilando hacia la formalización de la actividad (con el tiempo la experiencia se institucionalizó, según Leguizamón [2003], vinculándose con el municipio, perdiendo su autonomía y la "credibilidad entre la gente"). Esta tensión, como sostuvimos en las páginas precedentes, se veía acicateada por la heterogeneidad del movimiento y las estrategias puestas en práctica para la permanencia del medio en el espectro, un hecho no menor si tenemos en cuenta la persistente persecución y la cantidad de decomisos que sufrían todos estos intentos, reflejados en los periódicos de aquellos años tras cada reclamo de la ATA.[87]

Por eso algunos sectores priorizaban el trabajo conjunto sobre acuerdos muy amplios, poniendo el acento en la democratización y en la defensa de los "valores comunes" como esencia de lo popular. En este sentido, Luis Cancelo, del Canal 4 de Don Torcuato (que fue allanado poco después), explicaba al diario *Página 12* que el medio "no debe transformarse en una institución sino en un vínculo para que la comunidad organizada se pueda expresar. Es necesario revalorizar la

[87] Un ejemplo de lo que se viene sosteniendo lo encontramos en uno de los breves de las "Charlas de quincho" del diario *Ámbito Financiero*, publicada en 1991, que da cuenta –desde una postura denigratoria hacia el fenómeno- de la cantidad de canales, su precariedad técnica y una programación donde la exhibición de filmes sin pagar derechos es constante: "Siguen aflorando los canales informales de televisión en el Gran Buenos Aires. En el norte los habitantes de San Isidro y Vicente López pudieron ver el jueves pasado nada menos que Danza con lobos y El honor de los Prizzi a través del "Canal 5 de Carapa" (chay, pero esta última sílaba no entra en pantalla). Este fin de semana en la zona de Del Viso pudo verse un "Canal 6" aparentemente de Escobar o Pilar, con películas de video a granel. En el oeste, en Moreno, es famoso el personaje que aparece en pantalla borroneado y dice: 'Si querés verme bien orientá la antena de tal forma', y luego se supone que pasará un cobrador por las casas. En Burzaco y en la Plata, y en general en la provincia, es común ver estas transmisiones clandestinas" (*Ámbito Financiero*, 1991).

institución del barrio, los organismos básicos que conforman la república, la familia, la escuela, el municipio" (Cancelo, citado en Reyero, 1991).

Si seguimos esta línea, la propuesta se va a ubicar en una conceptualización de lo comunitario como espacio de construcción de consensos e intervención sobre las circunstancias en las que se desarrolla lo cotidiano; en las reformas posibles en el marco de la institucionalidad y el protagonismo municipal, de fuerte presencia en el Gran Buenos Aires. La experiencia se erige como mediadora social de los reclamos locales junto con las instituciones de la zona, como un espacio de canalización de las demandas a partir del encuentro "cara a cara" con otros con problemas similares, en una estrategia enunciativa que destaca la vinculación legitimante del canal con el barrio y con el ejercicio de la democracia, que en esta lectura se basa en el diálogo y la negociación pero donde también persisten elementos conservadores acerca de "los valores" de "lo popular".

Los "problemas de los vecinos" no son tenidos en cuenta en los medios nacionales (no son noticiables porque no son excepcionales ni establecen una ruptura con el devenir de los acontecimientos, si nos ajustamos a la definición de noticia [Martini, 2000: 30]) pero hacen a la cotidianidad de la vida de las personas: por eso el eje en los canales de Korn y Guernica estaba en la en la cobertura de los rituales zonales, desde la cobertura de actividades en un centro de jubilados hasta una fiesta de fin de año en una escuela, pasando por la presencia en piso de concejales y funcionarios municipales (Leguizamón, 2003). Esta programación se presenta como contraposición a la información de los medios masivos, particularmente de la televisión recientemente privatizada, que desemboca en la primera mitad de los 90 en un mapa de medios fuertemente concentrado y de exacerbación del modelo privado comercial (Rossi, 2005).

> Estos medios son alternativos, ya que cubren la necesidad de noticias locales que tienen los barrios, las mismas que a los canales grandes no les interesa publicar porque no son redituables. Pero su factor de cambio más importante es que se democratiza el manejo de la información. Mientras

> que en un canal grande la participación se reduce a un llamado telefónico, acá la gente de barrio se convierte en periodista, se encuentra cara a cara y peticiona con quienes manejan las instituciones intermedias (delegados del barrio, municipalidad, escuelas)" (Cancelo, citado en Fernández Lisso, 1992: 18)
>
> Eran contenidos muy locales, inclusive cuando se empieza a desparramar [el fenómeno] en distintos lugares de la provincia de Buenos Aires algunos consiguieron anuncios de la verdulería, de la carnicería, anuncios locales. Porque la gente estaba orgullosa de tener un canal propio ante la invasión de todos los canales que no tenían nada que ver. (Hermida, 2007)

En el mismo sentido Artesi (2011) recompone la programación del Canal 4 de Avellaneda, estructurada sobre una lógica de información local, emisiones especiales sobre problemáticas de la zona y un programa de crítica de medios llamado *Reflexiones sobre los medios de comunicación* que analizaba en pantalla el rol de los medios y su penetración en la sociedad. Eran épocas de ley de Reforma del Estado y de permisos provisorios para las radios de baja potencia (como explicamos en el capítulo III), y las TV esperaban algún tipo de avance en el camino de una nueva legislación. Por eso los impulsores de las experiencias tenían grabados a políticos y funcionarios que visitaban el distrito, a quienes se les consultaba sobre la libertad de expresión y sobre la TV comunitaria en particular (Lerman, 1989).

La cuestión de la democratización de la información en relación con la construcción de una agenda local de temas es por lo tanto un elemento central en este tipo de prácticas. Ya señalamos su peso en una política de sostenimiento de los canales en el aire frente a los numerosos decomisos, atrayendo al barrio y sus instituciones para su defensa, lo cual implica la inserción del medio en su comunidad y su apropiación por parte de los vecinos. Pero a la vez este elemento reenvía a otras vías de intervención complementarias de lo antedicho: la comunicación aparece tematizada de manera pedagógica y concientizadora, destacando los

derechos de las organizaciones de la sociedad civil a contar con voces propias en el marco del cuestionamiento hacia una ley de radiodifusión heredada de la dictadura militar, cuyas modificatorias en esos primeros años del menemismo acentuaban su carácter autoritario, excluyente y comercial (Loreti, 1999; Rossi, 2005).

En otras palabras: Si las privatizaciones de las empresas estatales, entre ellas los canales 11 y 13, eran ley, estas pantallas iban a actuar como espacio híbrido de denuncia contra los efectos homogeneizantes de la concentración sobre la cultura, y como espacio de resistencia desde la defensa de identidades culturales barriales. Lo popular entendido como lo genuino, como las costumbres y gustos de la gente aparece así como eje de la práctica, y esto explica en parte –por una conceptualización que deja de lado las desigualdades de clase y las contradicciones sociales que generan- la tendencia hacia la institucionalización de buena parte de estas experiencias.

4. La cuestión de la gestión y la propiedad

Antes de continuar con el análisis de la pantalla en Canal 4 Utopía es necesario detenernos un momento en la cuestión de la propiedad, que se proyecta sobre los mecanismos de toma de decisiones. Éste es uno de los puntos que generan mayor cantidad de contradicciones entre los entrevistados; y suele ser uno de los grandes problemas de las prácticas sociales, relacionándose con el compromiso y los niveles de conciencia de sus integrantes. La figura de Fabián Moyano fue central en la experiencia de Utopía y su temprano fallecimiento, ocurrido en 1998, impacta de manera significativa en los testimonios. El canal nació de la voluntad inicial de un grupo encabezado por Moyano; además, era él quien poseía los conocimientos técnicos que le permitieron armar el primer transmisor. Desde que comenzó a emitir y abrió las puertas a la comunidad, el canal asistió a una serie de discusiones destinadas a evaluar las formas en que podía materializarse una gestión colectiva que incluyera, además de los productores del medio, a los televidentes que empezaban a acercarse a participar a través de las asambleas.

La convicción que subyace en esta búsqueda se articula con el desarrollo de una práctica alternativa que contribuya a modificar las relaciones de poder; por eso, en esos primeros años formalmente no había jerarquías y el reparto de responsabilidades se daba sobre los hechos: "La persona que accedía a la dirección lo hacía porque era activa, participaba. La responsabilidad pasaba por la participación, como sucede en cualquier organización horizontal" (Rosales, 2005). Esto no pretendía ocultar los "liderazgos naturales": aunque muchas veces el compromiso puede confundirse con el personalismo, la presencia de Moyano era fundamental para el desarrollo del canal. Incluso, durante los últimos años de funcionamiento el canal salía al aire desde su propia casa, lo cual hacía que el proyecto y la actividad de su principal impulsor no pudieran pensarse por separado y que su opinión fuera determinante sobre los pasos a dar. Esto es lo que llevó a un sector a unificarse tras el cuestionamiento a su figura, aunque más allá de esto el grupo no logró acordar otros criterios que le permitieran avanzar en conjunto.

Lo que se reclamaba era la socialización de los conocimientos técnicos, la propiedad social o comunitaria de los equipos y una intervención política activa en los conflictos sociales. Para Pierucci, Moyano se conducía como el "dueño" del canal, manteniendo en la experiencia "el germen de la propiedad privada" (Pierucci, 2003) y tomando decisiones más allá de las definiciones a las que se llegara en asamblea; para Rolando "Moro" Flores,[88] se hacía necesario repartir el juego y desarrollar una línea de acción destinada a multiplicar la colocación de canales de baja potencia entre el movimiento popular.

Moyano se ganaba la vida con la venta de transmisores (como Leguizamón). Teniendo en cuenta que una gran parte de las televisiones de baja potencia se planteaban como microemprendimientos comerciales y que muchas de ellas se amparaban en los funcionarios municipales, Moyano diferenciaba el proyecto de Utopía del resto de las experiencias y, si bien animaba con su discurso la instalación de canales entre las organizaciones sociales, no parecía dar mucha importancia a la so-

[88] Flores, ex militante del Partido Comunista, llegó a Utopía a fines de 1994. Se separó del canal un año después junto con Pierucci y algunos integrantes más.

cialización del conocimiento técnico. De modo que su carácter de animador central le daba un gran protagonismo: era él quien podía reemplazar los equipos en caso de decomiso, quien conseguía buena parte de la publicidad de los comercios de la zona, más allá de las políticas destinadas a sumar televidentes a la tarea, o pagaba el alquiler, de modo que su presencia constante en el canal y en la pantalla hacía que sus decisiones fueran influyentes para la mayor parte del colectivo (Deus, 2006).[89]

Hacia 1995 se intentó poner en práctica un funcionamiento de carácter asambleario entre quienes participaban en el canal, con responsables repartidos por áreas: técnica, programación, organización, finanzas, seguridad, etcétera. Junto con esto se debatió sobre la creación de una mutual, una figura legal planteada como forma de colectivizar las decisiones y permitir la intervención de los espectadores. Sin embargo este punto generaba cortocircuitos: si por un lado ampliaba la inclusión de la comunidad en el medio, por el otro no discriminaba niveles de compromiso para la toma de decisiones, y exponía el canal a situaciones riesgosas: ¿Quién era el televidente? Ese año fue de mucha movilización en torno a la experiencia; Carlos Menem ganaba por segunda vez las elecciones presidenciales y el proyecto privatizador sobre lo público avanzaba a paso arrollador, dejando en la calle a millones de personas (Azpiazu y Basualdo, 2004). El consenso neoliberal estaba en su apogeo y la persecución del COMFER y de las distribuidoras de video que veían peligrar sus negocios con la emisión de películas recién estrenadas estaba a la orden del día. Con lo cual el problema de la seguridad era una prioridad.

En esos primeros años la lectura acerca de la naturaleza del canal atravesaba todas las intervenciones. Entendido como espacio de arti-

---

[89] Sobre este punto, Daniel Paludi señala que Fabián Moyano "tenía una *polenta* increíble para empezar de cero, de la nada; el tipo estaba con un destornillador, le estaban sacando todas las cosas [se refiere a un decomiso] y ya estaba armando otro transmisor. No se doblegaba por nada y eso no pasaba por lo económico ni nada. Era un kilo de pollo por acá, un kilo de azúcar por allá; tampoco era que había una trampa ideológica para hacer guita por abajo" (Paludi, 2006a).

culación comunitaria, Utopía se sostenía con el aporte voluntario de vecinos e integrantes, algunos de los cuales percibían una renta en carácter de viático. Lo que agrupaba los esfuerzos era el compromiso con un proyecto alternativo que, más allá del peso del grupo fundador sobre la toma de decisiones y el desbalance que esto producía hacia el conjunto, estaba lejos de actuar como una pequeña empresa comercial y no seguía una lógica de lucro. Lo que estaba en debate, en el fondo, eran los acuerdos políticos y organizativos, y la función social que el medio debía cumplir. Sin embargo la postura de Pierucci se centraba en la definición de los integrantes como trabajadores, y en esta definición Moyano aparecía como "dueño" y Utopía, por lo tanto, como un canal privado (Pierucci, 2006). Planteado de este modo, se volvía muy difícil alcanzar un consenso.[90]

No obstante este debate ofrece puntas para pensar la cuestión de la propiedad social, comunitaria o colectiva del medio, adelantando algunos de los problemas que los canales actuales deben afrontar. Las posiciones se enfrentaban en la medida que la experiencia reunía en su seno una enorme variedad política e ideológica, capaz de encontrarse en el contexto de resistencia al neoliberalismo y sobre la base de una profunda fragmentación del campo popular, que recién sobre el final de

---

[90] Las contradicciones entre Moyano y el grupo que lo cuestionaba se volvieron rápidamente insalvables, acelerando la ruptura. En este punto puede realizarse una lectura acerca de las tensiones que surgen entre un espacio político comunicacional como Utopía (sin cargos demasiado formales y sin una discusión de fondo que fuera más allá de la resistencia al menemismo), y los intentos de dar un tipo de funcionamiento orgánico, con responsabilidades explícitas, a la gestión del medio. El grupo se separó de la experiencia a mediados de 1995 y, sintiéndose legítimo integrante, retuvo algunos equipos, con la idea de instalar otro canal. Esto no impidió que Utopía siguiera saliendo al aire; de hecho, inmediatamente después de la ruptura Moyano apareció en las pantallas denunciando haber sido víctima de un robo. En seguida se llamó a una asamblea en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (ambas partes se adjudican la iniciativa) pero las posiciones no pudieron acercarse. Finalmente, debido a la heterogeneidad del espacio que rompía con la experiencia (lo que los unificaba eran las críticas hacia un modo de conducción), sus integrantes terminaron por disolverse.

la década lograba construir referencias organizativas de carácter social y masivo, como el movimiento de trabajadores desocupados. En este marco, como apuntamos páginas más atrás, muchos militantes volvían a la política a través del medio –haciendo eje en la dimensión cultural de la resistencia-, y le exigían a éste definiciones que iban más allá de sus posibilidades, haciendo del medio una suerte de sustituto de la organización política.

La lectura de Pierucci se asienta de este modo en una idea donde el medio aparece o se construye más como organización que como organizador (en términos leninistas):

> Había relación con organizaciones políticas en algún sentido, como medio, cuando se tenía un acuerdo político para poder transmitir alguna información. Y también había relación *de organización política a organización política, para generar acuerdos para las propias acciones*. Una cosa es que uno diga voy a trasmitir las rondas de las Madres [de Plaza de Mayo] y otra es tener acuerdos con las Madres para generar determinados hechos. (Pierucci, 2003, el subrayado es nuestro)

La agudización de las contradicciones, más allá de la valoración sobre las mismas que cada una de las partes realiza, se explica en parte por este contexto polémico, relacionado con la naturaleza del medio. Lo cual impedía ponderar algunos elementos importantes para la práctica comunitaria. Según Rosales:

> Desde el punto de vista del transmisor, que tiene que ver con la posibilidad de cuestionar la propiedad del medio, es un error pensarlo de ese modo [como privado]. Todos aportamos algo, fuimos propietarios de algo. Fabián fue propietario de ese transmisor del primer año que después fue decomisado y hubo otro, y se armó con dinero que entraba por publicidad. [...] Yo puse cámaras, videos; hubo un televidente que puso una cámara sobre la mesa y se fue y luego alguien se lo quedó y así te traían un micrófono.

> Entones, ¿de quién era la propiedad del medio? Era de todos los que lo hacían. [...] El transmisor es tan importante como la cámara o la casetera. (Rosales, 2005)

La conceptualización que subyace en este testimonio vincula la propiedad social comunitaria a una puesta en acto de hacer el medio, que a su vez debiera desencadenar en una estructura de toma de decisiones de carácter colectivo. Pero en esa estructura se generan contradicciones entre los distintos niveles de compromiso e incluso de conciencia, resolviéndose por el lado del protagonismo individual y acentuando el rol de Moyano por sobre las decisiones del resto:

> Dentro de un espectro de centro para izquierda podía haber cualquiera, si no estabas de acuerdo con la política de Fabián [Moyano] no te decía nada; él tenía eso. [...] Yo creo que él siempre quiso que las cosas se manejaran solas pero no se daba. [...] Los que hacen son siempre los mismos y los que se quedan sienten cierto derecho a decir "no, acá decido yo porque vos después no te quedás". En el fondo él quiso que funcione solo; no sé si él no lo dejó funcionar o si fue la coyuntura. (Deus, 2006)

Esta fuerte tensión o núcleo problemático entre la participación y los mecanismos para la toma de decisiones es uno de los elementos más importantes que conspiraron contra el mantenimiento del canal en el aire tras el fallecimiento de Moyano. Los lugares ocupados por cada uno de los actores y el reconocimiento que fueron adquiriendo entre sus compañeros no pueden dejarse de lado; tampoco el contexto de apatía e individualismo en el cual el canal se desarrolló. Sobre el final de la década la crisis era alarmante, y se evidenciaba en una enorme desocupación y salarios de hambre. Lucía Maccagno (2012) destaca ese clima de época como condicionante de la práctica, rescatando más allá de los matices "los logros que convirtieron al proyecto en una experiencia de referencia dentro del ámbito de la televisión alternativa", estableciéndose como "una opción" al margen de la ley y de "los dictámenes y los tiempos que establecía el mercado" (Maccagno, 2012: 183).

Finalmente Utopía sufrió un proceso de paulatino desgaste. La participación en las asambleas comenzó a escasear, y también la calidad en la producción de los programas, aunque en esos últimos años la atención de las distribuidoras de cable y video y los allanamientos y decomisos se volvieron una constante. La sensación era de "estar molestando a mucha gente" (Paludi, 2006a); pero lejos de las épocas en que el barrio defendía a su canal, la participación tambaleaba adelgazando el marco de sustentación, la base comunitaria dispuesta a "poner el cuerpo" en apoyo a la experiencia. Y también tambaleaba el proyecto, profundizando diferencias entre sus integrantes acerca de los objetivos, el protagonismo y los niveles de compromiso.

A esto hay que agregar las dificultades para el financiamiento, si bien existía un sostén básico a través de la publicidad de los comercios de la zona, ahogaba a los integrantes y provocaba el debilitamiento de quienes cotidianamente asumían la construcción de la pantalla. Paludi recuerda que "no veíamos un peso, a mí por lo menos me llevaba un tiempo impresionante. Yo llegue a hacer hasta cuatro programas por semana" (2006a). Para Rosales el norte se había perdido y no había claridad; para Ramos "el canal, más allá de Fabián [Moyano] y de la militancia, funcionaba porque la gente quería"; y para Paludi el cansancio era grande, la gente cada vez más se colgaba del cable y la persecución legal se volvía insoportable, confluyendo de manera negativa sobre la experiencia.

Para cuando Moyano falleció, el proyecto estaba en profunda crisis. Su muerte fue un golpe duro del cual el colectivo no se pudo reponer. Todos los entrevistados coinciden en que su fuerza arrolladora era fundamental para el desarrollo de la experiencia, y que se agotó conforme su enfermedad fue avanzando, cumpliendo su ciclo. La "casa canal", como la llamaba Claudia Aguilera –pareja de Moyano y madre de su hijo- no daba tregua: llamados permanentes, gente entrando y saliendo durante todo el día configuraban un escenario difícil de sobrellevar en esas dramáticas circunstancias personales. La etapa que se abrió tras su pérdida fue por lo tanto de mucha polémica y desánimo; el fantasma del oportunismo y la desconfianza entre quienes se acercaban impedía unificar criterios y esfuerzos. Pocos meses después, en 1999, Utopía se apagó definitivamente. Un nuevo allanamiento vació el canal y sus

equipos. Como expresa Paludi: "Así era Fabián... Se rompía el transmisor y nosotros no sabíamos cambiar una bombita" (2006a).

5. Programación y estética de la pantalla

Si bien en todas las experiencias televisivas del período la inserción en el barrio aparece como eje de la construcción, en el caso de Utopía ésta se articula con una preocupación no exenta de contradicciones por construir agendas contrainformativas que enfrentaran el discurso de los medios hegemónicos, sobre todo teniendo en cuenta que su apogeo se da en el marco de la creación de los multimedios, el discurso único y la concentración de la estructura de propiedad de las empresas periodísticas. Mientras en unos las fiestas y actividades municipales, las actividades de los vecinos y la identidad local y popular entendidos como lugar de resistencia conformaban los temas de agenda, los noticieros en Utopía estaban más atentos a las paulatinas protestas contra el menemismo, cuyas expresiones políticas y sociales tenían espacio en su pantalla.

Buenos días país, *Por qué cantamos*, *Resumen de Noticias*, *Los barrios hablan*, *Alerta Represión*, *La muralla* y *Lo que el viento nos dejó* constituían espacios periodísticos de contrainformación basados en la cobertura del conflicto social y también en las demandas cotidianas de los vecinos de los barrios de la Capital Federal. La información tenía un ritmo completamente diferente al de la televisión comercial, se asociaba al debate con el televidente y entre conductores y entrevistados, a la manera de los programas de opinión y desconociendo por completo la "dictadura del instante" y el "presente perpetuo" (Lochard y Boyer: 2004) en que se desarrolla el noticiero televisivo hegemónico. Los hechos y situaciones, sostienen todos los testimonios, se presentaban desde el prisma del devenir, dando cuenta de causas y consecuencias. Es decir que los tiempos en esta televisión poseen una cadencia propia, alejada de la velocidad y cercana a la mesa de debate y la argumentación de las ideas.

En este marco el canal sirvió de vínculo entre los movimientos que comenzaban organizarse para enfrentar el ajuste y la imposición del

modelo neoliberal. Realizó una transmisión en la Villa 21 como parte de una movilización de la Central de Trabajadores Argentinos (CTA), funcionó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en acuerdo con el Centro de Estudiantes y produjo numerosas coberturas de denuncia sobre conflictos sociales: el desalojo de Bodegas Giol donde vivían centenares de personas sin techo; la situación de los detenidos en las cárceles superpobladas de Caseros y Devoto; los jóvenes asesinados por la policía; la pelea de Norma Plá y los jubilados por el aumento de los haberes a 450 pesos y las primeras expresiones de los desocupados fueron temas centrales de la agenda. Junto con esto el canal trabajó una línea permanente de defensa del derecho a la libertad de expresión y de apropiación del espectro radioeléctrico por parte de radios y canales comunitarios, igual que el resto de las emisoras.

Sin embargo, la definición de Utopía como un medio de discurso opositor convivía con una preocupación por desarrollar la cuestión de la llegada, que se fue profundizando con el tiempo. Se trataba de construir un espacio de intercambio que confluyera sobre otras formas de hacer política entendidas como horizontales. La cuestión largamente debatida acerca de "romper el cerco de los convencidos" se proyectaba de este modo sobre la programación, cuya orientación estaba dada por la identidad territorial del medio, su articulación con las necesidades e intereses vecinales y por el canal como lugar de expresión de múltiples voces. Por eso la programación se organizó de manera generalista, brindando espacios importantes al entretenimiento y la contracultura (ver programación en la Tabla 1, sobre el final de este trabajo).

Hablamos de un canal que emitía todos los días de la semana, iniciando las transmisiones entre las 6 y las 8 de la mañana dependiendo del día, y que permanecía al aire hasta entrada la medianoche. Algunos de los programas, muy pocos, pagaban el espacio,[91] la gran mayoría era producción propia del canal. La programación se estructuró alrededor de tres zonas: noticiero, infantil y cine. En todos los casos y en consonancia con la práctica de buena parte de las televisoras del período, la idea subyacente era mostrar que aquello tan lejano como hacer

[91] Menos del 4 por ciento de la programación era paga. Se trataba generalmente de programas de servicios (mascotas y consorcios).

televisión podía estar al alcance de cualquiera; de ahí que la escasez de medios –asociada explícitamente con los sucesivos allanamientos- se convirtiera en recurso comunicacional, dando por resultado una estética de la precariedad o del amateurismo que daba coherencia a toda la pantalla.

Según Daniel Paludi,

> los recursos con los que contábamos eran casi nulos, lo que incentivaba nuestra creatividad y simplificaba los caminos de comunicación. Emitíamos con un precario transmisor de fabricación casera, un par de baqueteadas videocaseteras y una cámara de video hogareña desde un departamento. Utopía logró demostrar que con casi nada se puede efectuar una transmisión televisiva. (Paludi 2006b)

Esta concepción está basada, como señalamos más arriba, en el entendimiento de la comunicación como espacio de integración comunitario. Desde este lugar la profesionalidad es vista como una práctica excluyente. Es decir, frente a una televisión masiva hecha "sólo por algunos", "que necesita de grandes estudios, cámaras y alta tecnología" (Rosales, 2006), el canal se presentaba como un espacio desmitificador y convocante: desde esta mirada, el medio no es consumido por sus audiencias en tanto sus producciones se rigen por criterios de "calidad estética" ("estética tradicional", de acuerdo con buena parte del colectivo realizador), sino en tanto lugar de encuentro, espejo de una práctica comunitaria y lugar de protagonismo vecinal:

> La idea de Utopía era el verdulero haciendo el ciclo de cine, el ferretero haciendo el ciclo para chicos. [...] De esa manera hay un *feedback*, vos ves a tu verdulero haciendo un programa y lo llamás, te podes quedar media hora hablando y si querés te podés quedar cantando una canción. (Deus, 2006)

Al convertir la escasez en recurso comunicacional el resultado fue una estética informal pero específica. Las imágenes de Utopía muestran una

pantalla fuera de cuadro, con un conductor acomodando el ángulo de la cámara manualmente, una mano que pasa frente al cuadro sosteniendo una pancarta con un número de teléfono, un cable que cruza el ambiente y se enrolla al atender el teléfono. Un plano general abandonado sobre unas sillas; una voz en *off* que se ríe "No somos nosotras, la que conduce es una bolsa" (se ve una bolsa verde sobre una de las sillas), hasta que finalmente alguien *switchea* a otra cámara. Más allá de las (mínimas) posibi-lidades técnicas, esta arquitectura estética implica una decisión editorial acerca del tratamiento de la imagen audiovisual. Es decir que *vuelta recurso, la precariedad se transmuta en un gesto de rebeldía*. Si bien es probable que con mayor infraestructura y tranquilidad de emisión la artística fuera más cuidada (Paludi [2006a] niega una "apología de la desprolijidad"), lo cierto es que en la experiencia del canal el peso de los allanamientos es utilizado como argumento legitimador de una televisión que se puede hacer sin medios, constituyendo una suerte de mito fundacional de la práctica desarrollada a lo largo de sus siete años de existencia.

Una de las promos institucionales se centra justamente en este tema, definiendo un modo específico de vinculación con los televidentes (Carlón, 2004: 48). Realizado como festejo por los cuatro años en el aire ("cuatro años de realidad"), relata en tono épico uno de los decomisos realizado por la CNC. La imagen muestra a los integrantes del canal entrevistando a los funcionarios mientras éstos fajan y retiran los equipos (las preguntas sin respuesta enfocan en la libertad de expresión); luego a Moyano explicando la situación ("estamos saliendo con equipos de emergencia") y convocando a los vecinos a reunirse frente al canal para debatir los pasos a seguir. De modo que la estética de la precariedad resalta una identidad construida por los hacedores del canal en diálogo con su público, un diálogo afectivo centrado en la idea de comunidad. Por eso la despreocupación militante acerca de las convenciones televisivas (a veces llevadas al absurdo), el abandono y la ruptura del código: entre la Paleo y la Neo Televisión (Eco, 1983), la cadencia de la argumentación pedagógica acá se confunde y se entrecruza con un estilo juvenil, casero; con la contestación cultural y la expresividad.

> Y acaso ejemplo de esto sea el recuerdo de un tipo hablando detrás de un escritorio [...] Un tipo que después fue Fabián, un tipo que se encontraba haciendo un análisis de la realidad política con agudeza envidiable, con escepticismo irónico, pero con un sinnúmero de interrupciones. Y no las interrupciones típicas que eventualmente puede enfrentar un conductor televisivo, como una tanda publicitaria [...]. Sino por ejemplo por problemas técnicos que él mismo debía resolver sobre la marcha, o por el teléfono, o como ocurrió entonces, por el timbre de la puerta. Fabián se levantó, pidió disculpas a los televidentes y fue a abrir. Quienes estábamos frente al televisor en aquel momento nos quedamos desconcertados ante una silla vacía que así permaneció al menos un par de minutos, hasta que Fabián apareció con alguien. Ese alguien dejó su mochila en el piso y colgó la campera en el respaldo de la silla para sumarse a las palabras de Fabián. Era increíble, pura desprolijidad, pero una desprolijidad que emanaba dignidad y pulmón por cada uno de sus poros. (Marcos De Cousandier, citado en Vexlir, 2005)

Utopía era una casa en el sentido más completo de la palabra. Una casa desde donde resistir al individualismo, donde "poner el cuerpo" en la construcción de una televisión diferente y cercana donde productores y televidentes compartían la intervención contracultural.[92] Ésta era la modalidad enunciativa predominante, su marca diferencial: Utopía se construye entre todos, con la participación activa del público y el teléfono como herramienta central de ese diálogo. Aunque esto se tensionara (en función de las contradicciones que operan en toda prác-

[92] Horacio Ramos (2005) lo explica así: "Tiene que ver con romper una estructura. [...] Vos fijáte que a cualquiera le ponés una cámara, un micrófono y cambia, baja el tono de voz. La idea era romper eso, porque de hecho vos ibas al canal y ha pasado de quedar la cámara encendida y la gente ver una hora de nosotros comiendo y decían 'Ah, mirá, es una casa'. Sí, es una casa y nada más, sacarle toda esa parafernalia".

tica social) en una doble dirección: la primera, hacia aquellos integrantes que intentaban una imagen de mayor calidad (sobre todo en los primeros años); la segunda hacia los aspectos de la programación destinados a ampliar el destinatario, como la proyección de películas que ocupaban la mitad de la programación (ver tablas al final) y tironeaban la experiencia hacia lógicas de integración.

En el primer caso la estética de la precariedad entraba en contradicción, según Pierucci (2006), con los intentos de llevar adelante "un trabajo de producción de calidad" que fuera vehículo de un "contenido político duro" (libertad de los presos de La Tablada, Cuba contra el bloqueo en tiempos de período especial, Madres de Plaza de Mayo, luchas latinoamericanas, guerrilla colombiana, reivindicación de las experiencias de los 70 en el contexto del indulto y las leyes del olvido, etc.).

> Se había dado la posibilidad de hacer en vivo entrevistas, sin gran cantidad de artilugios, con una sola cámara, con dificultades de iluminación, con cosas muy precarias, sin grandes posibilidades de editar el material. Para concentrarse tiene que haber una cosa mínima de tranquilidad. Se había cuestionado que eso tenía un formato tradicional, porque una estética alternativa para mucha de la gente que participaba desde el origen del canal era la cámara movida, con poca luz, con un chiste en el medio, con un muñequito por atrás, una onda [como lo que después hizo] Pergolini. [...] El debate era si lo estético realmente era eso, hacer una entrevista en profundidad y que haya una mesa en el medio o que alguien esté patas para arriba. [...] Había una concepción bastante particular de la estética, diferente a lo formal de un canal tradicional por lo menos de los 90, pero hoy no es tan diferente. (Pierucci, 2006)

Esta polémica puede leerse a partir de la tensión política / artística; es decir, en lo que va de lo alternativo centrado en una ruptura a nivel fondo, contenido, política, significado a lo alterativo centrado en una ruptura a nivel forma, diferencia, afectividad, expresividad, significante

(Mangone, 2006). Si bien los contenidos de contrainformación cruzaban todo el relato (uno de los núcleos conceptuales más repetidos en la programación era la idea de "realidad" frente a la irrealidad de los multimedios), y la programación podía levantarse en caso de darse algún conflicto que lo reclamara (Deus, 2006; Rosales, 2005; Paludi, 2006a), el eje puesto en la contestación a las formas televisivas tradicionales y excluyentes sin duda se impuso. Más que en la concientización, entonces, el énfasis de la práctica hay que buscarlo en los intentos de transformar el mundo a partir de la creatividad y la cultura, modificando el modelo comunicacional unidireccional y vertical que impide la participación de las audiencias en el diseño y programación del medio.

En este sentido, Rosales destaca:

> El hecho de que la gente pudiera venir a hacer un programa y acercarse abiertamente hizo que al canal se lo tomara como propio, pero esto no fue el primer día ni el primer año, esto se fue construyendo. [...] Hoy hay chicos que estuvieron en Utopía, que entonces tenían diez, once años y vieron lo que es modificar el modelo de la comunicación: tuvieron la posibilidad de programar, participar, opinar, hacer el medio. Eso es cambiar el modelo. […] Aquí no había iluminados con la verdad revelada bajo el brazo. Lo demás es pura teoría. (Rosales, 2006)

Esto nos lleva hacia la segunda tensión derivada de la idea del "canal casa", aquella referida a la contradicción existente entre la ruptura del código y la emisión de películas muchas veces originadas en la industria de Hollywood, cuya transmisión respondía a la necesidad de ampliar el destinatario y asumir la cuestión siempre problemática de la masividad: si por un lado Utopía logró crear comunidad (en el sentido geográfico pero también en el de confraternidad, fans, tribu, cosmogonía de los seguidores del canal), por el otro se buscaba superar el cerco de los propios. ¿Cómo llegar masivamente con otro modelo televisivo, basado en la participación? ¿De qué manera interpelar a un televidente de clase media, poco habituado a la militancia, en el marco del descreimiento generalizado hacia la política y la apatía de los 90?

En la tarea de atraer a ese destinatario, la lógica que prevaleció fue la de la integración: al votar los filmes a ser proyectados, el público recurría a los modelos internalizados y a los códigos conocidos. De manera que la preferencia de los televidentes, a la hora de elegir la programación del canal, casi siempre se orientaba hacia las megaproducciones o los estrenos de las *majors* que todavía no habían llegado al video.[93] Claro que ésa no era la única opción: los ciclos organizados por Jorge Gres, que reunían cine comprometido, militante y de autor son una prueba de esto, y en este sentido la búsqueda era distinta e intentaba ser innovadora.

Pero el recurso paralelo de las películas de alto impacto, si bien por un lado implicaba una apropiación popular de los productos culturales masivos (en el sentido de superación de las leyes de propiedad privada e instalación del debate sobre el copyleft), por el otro mantenía pendiente la pregunta acerca de "la reproducción de la mercancía y la reproducción ideológica" (Pierucci, 2003), aún cuando su uso (mediante su posesión y disfrute, y aunque el fin no fuera el lucro) pudiera ser distinto al dominante. Esto se evidencia en los llamados constantes para solicitar la emisión de un filme más allá de lo que en ese momento se representara en la pantalla, "invadiendo" toda la programación, y en la posterior proyección "para satisfacer la ansiedad de la clase media de Caballito que siempre quería algo nuevo" (Paludi, 2006a).[94]

---

[93] Lo que hoy resulta bastante sencillo de adquirir en cualquier mercado mediante la compra del DVD "trucho" en cuestión o bajándolo de la web, entonces implicaba toda una serie de acciones: desde la sencilla copia de un material con escasa circulación hasta la filmación de la pantalla en los cines durante la proyección (práctica que se impuso después como forma de multiplicar contenidos en Internet).

[94] "Se quedaban esperando a que pusieran una película que era lo único que les interesaba, llamaban para preguntar 'qué película dan ahora' cuando estábamos en medio de un tema terrible, no sé... le habían asesinado un pibe a un vecino y te llamaban para decirte '¿van a poner *Los Simpson*? Había que tener mucha paciencia". (Paludi, 2006a) Por su parte, Ramos sostiene: Si estamos en el medio de la Capital Federal y en el centro de la burguesía de la Capital Federal, Caballito, ¿qué vamos a hacer? La revolución la tenemos que hacer entre todos. No podemos pelearnos con peronistas, radicales y, mucho menos

El análisis cuantitativo de la programación y los géneros privilegiados en la pantalla de Utopía es ilustrativo de lo que se viene planteando (ver en Tabla 2). Si bien los programas respondían a tres zonas genéricas: periodístico, infantil y cine, el 50 por ciento de la pantalla semanal se destinaba a la emisión de películas (todo público, infantiles, para adultos, ciclos especiales, documentales y eróticas), aunque esto supusiera un largo tiempo al aire durante las votaciones, que favorecía la intervención del público. Los programas contrainformativos ocupaban el 14,5 por ciento del tiempo semanal de emisión; pero si los sumamos a los contraculturales (5,8 por ciento) y a los musicales (con eje en la juventud, el rock y en menor medida el tango y la salsa, 7,7 por ciento), el total de programas con definiciones de intervención culturales asciende al 28 por ciento. En el caso de los programas infantiles se observa una presencia para nada desdeñable del 33 por ciento del aire, aunque de ese porcentaje nada menos que el 20,3 corresponde a películas elegidas por los chicos mediante votación telefónica. Además, del 50 por ciento de filmes, el 21 se anunciaba explícitamente como resultado de la elección del público (aunque el mecanismo se extendía en buena medida sobre el resto) y uno de los programas incluso se presentaba como de "cine no estrenado en Argentina".[95] Con esta presencia en la pantalla y en un contexto en el cual la televisión por cable recién comenzaba a extenderse, queda clara la preocupación de las distribuidoras de cine y video, que iniciaron causas al responsable del canal y estuvieron tras varios de los allanamientos.

De esta manera, la diferencia entre Utopía y los canales tradicionales se desplazaba de la ruptura de los códigos televisivos convencionales hacia "escuchar al televidente y ver qué es lo que quiere" (Moyano,

---

en Caballito, con socialistas. [...] Pero bueno, de última nosotros acompañábamos eso. El canal, más allá de Fabián [Moyano] y de la militancia, funcionaba porque la gente quería, en algún punto, y la revolución no la hace uno solo, la tenemos que hacer entre varios (Ramos, 2005).

[95] El listado completo de programas y su proyección porcentual sobre la pantalla se puede consultar en las tablas ubicadas al final de este libro. La programación analizada corresponde a los años 1996 a 1999. Llama la atención la ausencia de programas deportivos.

1998b). En términos gramscianos lo que se va a producir con la exacerbación del cine en la TV es un corrimiento desde una apelación a los núcleos de buen sentido hacia una apelación al sentido común, poniendo en tensión la noción de participación y problematizando la coherencia de la pantalla en relación con su función social. Gramsci entendía el sentido común como una concepción del mundo disgregada, absorbida acríticamente por los diversos contextos sociales en los que se desarrolla la moral del hombre medio. La conciencia que supera el sentido común surge de su "núcleo sano", el buen sentido, que puede llegar a ser unitario y coherente. Por eso al desplazarse el acento de uno a otro, más que separarse del modelo tradicional por momentos se daba una praxis mimética:

> Un día llego para hacer el noticiero y la película que se estaba pasando era claramente reaccionaria. La respuesta de la gente que estaba a cargo era: "Te lo hacemos para que tengas la pantalla caliente". Pantalla caliente quiere decir llegar a un público muy alto –porque se está pasando *Arma Mortal 5*- y después entrar al noticiero con ese nivel. Pero era algo ridículo, porque en ese sentido tiene absoluta autonomía el televidente para cambiar. Antes de que empiece el noticiero, en los títulos de *Arma mortal 5*, quizás ya cambió a *Batman 7*. No había por qué pensar que había una continuidad cuando se violaba la continuidad y la coherencia interna de la programación, cuando se establecía una fragmentación adrede, pensando en contra de la fragmentación. (Pierucci, 2003)

Como en un ejercicio de ensayo y error, podemos observar hasta dónde la constitución de una práctica social nueva necesita de un proceso de creación de códigos comunes que no exento de contradicciones. Estos códigos son comunicacionales y políticos, en la medida que la práctica alternativa de la comunicación se articula dialécticamente con la práctica alternativa a secas. Así entendido, el recurso de la "pantalla caliente" puede ser leído como un atajo para lograr la repercusión buscada pero a costa de presionar el proyecto general, de tensionarlo o

ponerlo en discusión: la alternatividad no se construye a priori, es a la vez práctica y resultado de una sumatoria de contradicciones sobre las que se desarrolla toda práctica social. Utopía se tensionaba entonces hacia la imitación de modelos, aún cuando la experiencia en conjunto tendía hacia la transformación de los mismos: una casa donde construir una televisión cercana, dialógica, un espacio donde productores y televidentes compartieran los esfuerzos de una resistencia contracultural.

En esta oscilación que va del proyecto contrainformacional y la estética de la proximidad a la atención en las características socio culturales de la comunidad y sus preferencias de entretención, los objetivos de intervención política del canal en relación con la resistencia al neoliberalismo pasan a convivir con otros más preocupados por las características del televidente. Rosales (entrevista 2006) lo explica al señalar que "lo revolucionario no es sólo coyuntural [...] sino que es un largo proceso comunicacional", planteando de ese modo que "el cambio se da en la organización y contenido del medio. [...] Yo no estoy dispuesto a llegar a un 10 por ciento solamente. Un cambio no se hace con el 10 por ciento del país, no creo en lo *foquista*, creo que debe haber otra forma de trabajo" (Rosales, 2005).

6. Una cuestión de énfasis

El Canal 4 Utopía desarrolló una práctica intensa, rica en matices y contradicciones, y se constituyó en un referente obligado de las experiencias de televisión actuales, donde la construcción de un periodismo de contrainformación y la práctica audiovisual pensada como práctica política y comunitaria asume al canal de Caballito como antecedente inmediato. En un contexto de fuerte apatía social, marcado por la imposición de las políticas neoliberales y la consecuente concentración de la riqueza (que en el campo de los medios se materializó en la conformación de los grandes conglomerados multimediáticos), Utopía funcionó como un espacio de resistencia, lugar de afirmación de la identidad y terreno de experimentación de una práctica social nueva.

Todo conflicto que hubo en los 90 pasó por su pantalla y así construyó su espacio: pese a la fragmentación, la experiencia logró crear

comunidad en el sentido más amplio de la palabra, mostrar "la realidad" de los 90 y los crecientes conflictos sociales que no tenían representación en los medios hegemónicos. O que cuando se hicieron visibles ocuparon las secciones policiales o fueron demonizados, como ocurrió con Norma Plá y la lucha de los jubilados en 1994; las protestas contra el cierre de la fábrica Continental en Tierra del Fuego (durante la represión Víctor Choque cayó asesinado por las balas policiales); las movilizaciones estudiantiles contra la reforma educativa en 1995 y 1996; las detenciones de activistas del Movimiento al Socialismo (MAS) en Neuquén y de Quebracho en Buenos Aires y Córdoba; los primeros piquetes y cortes de ruta en Jujuy, Cutral Có, General Mosconi y el Gran Buenos Aires.

Pero su tránsito en el espectro no estuvo exento de discusiones. Al contrario, albergó en su seno proyectos diferentes y perspectivas encontradas acerca de los modos de relacionar comunicación y sociedad. De ahí que, en el marco de una dinámica vertiginosa, se produjeran toda una serie de tensiones que llevaron cada tanto a la definición y redefinición de la práctica. El año 1995 aparece en este sentido como un punto de inflexión, momento de expresión de las diferentes conceptualizaciones sobre la naturaleza del medio. Es cuando se producen los principales desplazamientos en las formas de concebir el canal y la relación con su público, y la articulación de éstos con las nacientes organizaciones políticas y sociales que, desde otros frentes de lucha, comenzaban a resistir también el modelo neoliberal.

El pasaje de una preocupación central en la formulación de unos objetivos políticos comunicacionales hacia la de utilidad social es una muestra de los cambios en la forma de entender el rol político y social de la experiencia. En palabras de Moyano (entrevista 1998b), "cuando comenzamos nuestra idea era revolucionar la sociedad, cambiarla totalmente. [...] Hoy tratamos de ayudar a los que están peor". En este sentido el medio comienza a ser visto como un mediador en tanto por un lado vehiculizaba la expresión de aquellos que no podían expresarse por otros medios y, por el otro, oficiaba como nexo a través de la realización de diferentes campañas solidarias.

> Cuando estábamos en el Fuerte Apache lo que podíamos lograr era el trabajo con la misma comunidad, pero por

> ejemplo las mismas comunidades tienen sectores sociales muy bajos, entonces de repente si nosotros necesitamos una heladera para el hogar o para el comedor nadie la podía donar [...] Acá por ejemplo tenemos un asentamiento cerca de la cancha de Ferro, sobre las vías, y el canal... en definitiva ayer fui a llevar una heladera. O sea, ¿quién donó la heladera? Un señor de clase media que puede dar una heladera funcionando porque se compró una nueva. (Moyano, 1998b)[96]

En este sentido, uno de los aspectos más interesantes de la experiencia de Utopía está dado por las formas participativas que ensayó. En esa voluntad objetiva de abrir espacios que impulsen el protagonismo popular en el diseño y acción del medio (teniendo en cuenta además los desafíos que imponen los distintos soportes de la comunicación para una práctica que los trasciende), se privilegió una praxis innovadora y creativa; aunque tensionada por momentos por las características socio culturales y de clase de la comunidad y por la propia práctica de los integrantes del canal. Estas tensiones pueden observarse en la transición que va desde un grupo de militantes políticos desencantados de las estructuras partidarias pero en busca de una transformación de fondo (a través de una nueva práctica alternativa), hasta el gesto de rebeldía y la expresividad estética, transición que está en estrecha relación con el tipo de articulación generada con la comunidad y con el contexto histórico (más o menos amigable para el desarrollo de prácticas de nuevo tipo) en el cual la experiencia se inscribió.

> Un momento histórico de fuerte impacto del capitalismo político económico [y lo que buscábamos era] sumar un granito de arena en la democratización de las comunicaciones y construir desde ahí, en pequeñas prácticas, una transformación político social de la sociedad. [...] Decía

[96] En los cuatro números de la Revista *Utopía*, que salió entre diciembre de 1997 y marzo de 1998, se hace hincapié en las campañas de recolección de alimentos y objetos para hogares de niños en situación de calle.

> pequeñas prácticas y me refería a trabajar sobre espacios de participación e integración, [...] en la búsqueda de una construcción de un nuevo tejido social fragmentado desde antes de los años de plomo. La intención, por lo menos para mí, fue romper con la centralización del poder hegemónico que derivaba en una férrea concentración mediática. (Rosales, 2006)

Esto repercutió claramente en la pantalla: imagen de la lucha entre lógicas contradictorias, Utopía fue desde la creación hasta la imitación, pasando por el mimetismo. La integración del modelo apareció en el atajo de la “pantalla caliente” que generaba ruptura en la apropiación del objeto pero la perdía cuando el gesto de rebeldía se acercaba más a una respuesta al sentido común que a los núcleos de buen sentido; el distanciamiento podía observarse en el intento, también contradictorio, de romper el código televisivo para crear otro nuevo. El canal fue un poco de todo eso, fue un laboratorio de ensayo para una comunicación popular y alternativa y sobre todo un espacio de diálogo: el televidente llegó a programar su propia televisión y terminó conduciendo su propio noticiero. Práctica distanciada, por cierto, del modelo televisivo hegemónico, que impone una división social del trabajo entre emisor y receptor.

Pero, en la medida que Utopía fue una experiencia viva, enfrentó una y otra vez sus contradicciones. Las tensiones se observaron también en la gestión, las formas de toma de decisiones y la propiedad. Entendida la propiedad social como la puesta en acto de hacer el medio, gravitó en ella una lógica que apuntó a la transformación de las relaciones sociales a partir de la superación del individualismo para compartir lo que cada cual posee; pero esa misma lógica se diluyó al no construirse ni reclamarse espacios colectivos que superaran la voluntad militante y la pasión puesta por algunos de sus miembros. De este modo la gestión se mantuvo consensualmente en pocas manos, situación que era aceptada en función de los reconocimientos personales (todos los entrevistados citan en este punto el carisma de Fabián Moyano y su entrega para mantener la Utopía en el aire) y sobre todo por la conformidad con el proyecto, aun con las potencialidades y limitaciones que éste expresaba.

Por otra parte, el canal no funcionó aisladamente, sino que lo hizo inserto en el contexto de surgimiento de numerosas televisiones de baja potencia a lo largo y ancho del país. Aún con las contradicciones señaladas, fuente de riqueza y al mismo tiempo fuente de debilidad, fue probablemente uno de los exponentes más innovadores del fenómeno. Las lógicas transformadoras tuvieron en su sede un espacio de acción privilegiado: al asumir muchas de las limitaciones buscando superarlas (por ejemplo, aquellas vinculadas con el condicionamiento tecnológico), esta emisora pudo sortear mejor la tendencia general. La mayoría cedió rápidamente a la presión de las lógicas sociales reproductoras, desarrollando una praxis repetitiva e imitadora de aquello que en principio se planteaba cuestionar.

Finalmente, el hecho de desarrollarse como un espacio de resistencia contracultural frente al neoliberalismo llevó a que Utopía se construyera como una referencia inorgánica: al plantearse por oposición al modelo, la resistencia fue fragmentaria y se expresó de distintas formas y en distintos frentes. Utopía fue la resistencia desde la televisión, desde la expresividad y el encuentro. El discurso opositor y de resistencia a las políticas impulsadas por Carlos Menem permanece y estructura toda la práctica del medio; la pantalla se ofrece a la pluralidad de voces y opiniones. La alternativa permanece como marca a lo largo de los años. En todo caso, como problema, lo que se reemplaza es la lectura sobre el lugar social que debe ocupar el medio. Sobre esta idea, Utopía se abre a la articulación de la comunidad y, con esto, a nuevas prácticas. Pero, en el marco de la fragmentación, lo que se perdió de vista fue la perspectiva estratégica de los distintos sectores en conflicto: la experiencia que aquí abordamos no fue la excepción y el canal, debilitado por su propia dinámica y por el contexto, finalmente asistió a un proceso de paulatino desgaste que se profundizó con la masificación del cable y la presión constante del COMFER y la CNC.

Capítulo V
La etapa de convergencia (los 2000)

1. Nuevos escenarios tecnológicos: entre el aire y las cámaras digitales

La etapa analógica de la televisión alternativa, popular y comunitaria se cierra por tres motivos articulados entre sí: 1) la constante persecución legal producto de la ley de Radiodifusión 22.285, vigente en el período; 2) el desgaste producido sobre las experiencias en la búsqueda de alianzas que les permitieran sostenerse en el aire, que las llevaron a desarrollar más lógicas de integración a los modelos hegemónicos que de ruptura; y 3) la extensión del sistema de televisión paga de cable, junto con la masificación del consumo a partir de la segunda mitad de los 90. Todo esto impactó negativamente sobre los canales populares, provocando un reflujo del fenómeno sobre el fin del milenio.

Sin embargo, los 90 también fueron escenario de otros cambios, que irán generando las condiciones para su posterior re-emergencia. El modelo de convertibilidad, sumado a la apertura de las barreras arancelarias y a los altos gravámenes para la producción nacional, favoreció una renovación tecnológica de importación que dejó una base de tecnología de reciclaje. Para poner un ejemplo de su gravitación, Néstor González (2002) recupera los formatos de los documentales presentados en el Festival de Cine y Video Documental realizado en Buenos Aires en 2001. Entre esos afirma que el 60 por ciento seguía con cámaras VHS o S-VHS, el 20 por ciento en Betacam, U-MATIC o formato cinematográfico y otro 20 ya en registro digital. Esta cifra creció a partir de entonces hasta imponerse.

Se trató de una renovación y expansión de tecnologías básicas como el video, y a la vez de una apropiación diferencial en relación a los usos y las posibilidades tecnológicas respecto de las instituciones dominantes: las características técnicas del video (inmediatez del registro, democratización de las posibilidades de uso y producción, facilidad para el montaje) aportaron a las condiciones para el surgimiento de colectivos político culturales vinculados al audiovisual, algunos de los cuales venían de tener vínculos con las experiencias televisivas de los 80, sobre todo en el caso del Canal 4 Utopía (grupos Alavío, Boedo Films y Contraimagen). Sobre este piso, sumado a la emergencia de sujetos sociales y formas de resistencia a la hegemonía neoliberal que llegaron a su punto más alto en 2001, irrumpe un nuevo cine y video documental ligado con las luchas populares.

No es posible pensar la efervescencia y variedad de estas prácticas en la Argentina de la rebelión sin remitir al contexto económico, político y social de crisis, determinado por la implementación de las recetas monetaristas del FMI y el Banco Mundial en la región y su correlato de concentración de la riqueza y exclusión de las grandes mayorías, impulsado por Carlos Menem y continuado por Fernando De la Rúa. En el marco de este proceso de concentración / exclusión, se producen dos fenómenos aparentemente contradictorios. Por un lado resulta sumamente debilitada la fuente laboral los trabajadores de la industria audiovisual; por el otro las ofertas de espacios de formación en materia de producción cinematográfica y audiovisual (carreras universitarias y terciarias de comunicación, periodismo, diseño, cine, realización audiovisual, etc.) sufren un crecimiento exponencial en esos años, festejadas por las expectativas generadas en el imaginario social sobre las mutaciones en el sector y fundamentalmente por la hegemonía televisiva y la videopolítica.

Según Carlos Mangone,

> la reconversión de la estructura de los medios al multimedia y la explosión demográfica de las carreras afines con los medios implica un nuevo factor que agrava aún más el ya dramático cuadro de concentración y flexibilización laboral. Lo que fue una constante del funcionamiento del sistema

> de medios en la Argentina actualmente adquiere otra importancia por la novedosa presencia de un ejército de reserva laboral de periodistas, diseñadores, cineastas, teatristas, especialistas radiofónicos: pasada la euforia del quinquenio 1990-1995, se ven hoy expuestos a una racionalización económica y laboral contradictoria con las expectativas creadas por entonces (Mangone, 2002).

Todas estas condiciones (tecnologías livianas, formación profesional, crisis del neoliberalismo) van a generar un piso propicio para el desarrollo de emprendimientos político comunicacionales que se enfrentarán a la representación de la sociedad como carente de conflictos sociales, manifestándose contra la *tinellización* de la pantalla y la *mcdonalización* de la cultura; el auge de la "ficción rápida" y los programas ómnibus. Una alianza estratégica entre medios de comunicación alternativos y comunitarios, organizaciones, movimientos, militantes populares, activistas comunicacionales y estudiantes de las carreras vinculadas a la comunicación y la imagen permitirán un nuevo acercamiento a la televisión.

Si bien no es objetivo de este trabajo detenernos en el recorrido específico de los grupos de cine de intervención política,[97] sí nos interesa destacar que las experiencias televisivas surgidas tras la rebelión del 19 y 20 de diciembre están articuladas con los colectivos de contrainformación que acompañaron esas jornadas con sus cámaras, recuperando como tradición selectiva los proyectos del cine militante de los 60 y 70 y la defensa de un periodismo comprometido con los sectores excluidos del modelo neoliberal. Los documentalistas colaboraron con los para entonces embrionarios proyectos de televisión alternativa como parte de su intervención política vía formación, equipamiento, participación o propuestas. Son los casos de Cine Insurgente con La Comunitaria TV, en Claypole, Canal 4 Darío y Maxi y luego Barricada TV Canal 5 de Almagro; de Alavío con TV Piquetera y Ágora TV y Contraimagen con TVPTS, entre otros.

---

[97] Sobre este tema en particular, se pueden consultar los trabajos de Bustos, 2006; Russo y de la Puente, 2007 y Sel (compiladora), 2007, entre otros.

Además, junto con la tecnología digital comenzó a extenderse la utilización de las herramientas web, gestándose una colaboración sumamente productiva entre alternatividad, audiovisual y redes. Con el inicio del milenio se multiplicaron los formatos contrainformativos con soporte en Internet, primero con la instalación del portal *Indymedia* Argentina (que implicó la visita a nuestro país de activistas europeos y norteamericanos, compartiendo saberes, y la puesta en marcha de un sitio que antes de la popularización de las redes sociales ya permitía el comentario y la columna abierta), y luego con numerosas agencias de contrainformación que aprovecharon la "gratuidad" de la herramienta y su inmediatez para difundir sus agendas y ensayar un periodismo de la instantaneidad (Eco, 1981).

No pasaron muchos años para que se popularizara el consumo de videos y películas, y con esto empezaran a desarrollarse experiencias audiovisuales alternativas y populares centradas en la implicación activa de las audiencias. Pero lo interesante es que, si por un lado las nuevas tecnologías animaban un proceso de convergencia hacia lo que Chuck Tryon llama *documental transmediático*,[98] por el otro las tecnologías de transmisión de la televisión seguían limitadas a la banda VHF (canales 2 al 13 de aire), detenidas en el "mundo" analógico y la emisión en abierto, cuando el sistema de televisión por cable aumentaba considerablemente su nivel de penetración.

En efecto, las primeras experiencias de televisión pos 2001, articuladas en torno a la propuesta itinerante de la Televisión Piquetera, se estructuraron a partir de transmisores analógicos montados por un

---

[98] Tryon (2011) se refiere con *documental transmediático* a "un tipo de filmes de no ficción que se sirven la cultura participativa propia de Internet para realzar las posibilidades tanto de una esfera pública vibrante surgida en torno a importantes asuntos políticos como de una cultura activista comprometida con el cambio social y político. Además, estos filmes usaron modelos de distribución alternativos propiciados por los medios digitales, ya fuera el *streaming*, la descarga directa o las herramientas de las redes sociales, que facilitaron las proyecciones públicas o semi-públicas. Este uso de las redes sociales encaja perfectamente con las concepciones de Internet como un lugar que devuelve el poder político a los ciudadanos".

día, recreando las condiciones para la salida en vivo e instalando estudios y antenas en los barrios populares del área metropolitana en asociación con las organizaciones piqueteras. Se daba (y se sigue dando) la paradoja de un avance importante en términos de equipamiento para el registro y la proyección (por ejemplo con los nuevos cañones), pero un congelamiento en la fase de emisión de la señal, achicando considerablemente la llegada. Esto, como veremos, intentará ser parcialmente resuelto con la exploración de las posibilidades del *streaming* y un uso híper activo de los sitios de almacenamiento de video como YouTube, Vimeo o Blip TV,[99] aún cuando los problemas no son pocos: limitaciones técnicas del servicio, de la recepción y de la situación de consumo, pixelado de la pantalla, etc. (Caballero, 2012: 204 y 205) merecen ser revisados; mientras, continúa pendiente la evolución de las experiencias hacia la Televisión Digital.[100]

Con todo, estos entrecruzamientos y mestizajes que van del documental a la militancia y de la militancia al documental, sumados a un interés creciente de las organizaciones populares por impulsar sus propios medios alternativos y a la larga tradición latinoamericana en la materia, generaron un terreno fértil para que intercambios formativos y tecnológicos renovaran el impulso para experimentar en televisión. Una suerte de convergencia entre nuevos y viejos medios, nuevas y viejas tecnologías y militantes políticos y sociales preocupados por el lugar de la comunicación en el desarrollo de sus proyectos. En ese momento la ley audiovisual 26.522 no existía ni como borrador (hablamos del período 2001 / 2005), pero las experiencias venezolanas de televisión popular ya comenzaban a circular tentando a muchos a imitar la tarea,

---

[99] Un ejemplo de la utilización de las redes en la tarea de comunicar es La Olla TV, fundada en 2012. Juan Alaimes, integrante del proyecto vinculado con la CTA, sostiene que se trata de "una plataforma de emisión de programas en formato audiovisual. […] Una radio y formatos audiovisuales pensados para desarrollarse en internet con lógicas de producción tradicionales de TV y nuevas formas de comunicación en red" (Alaimes, La Olla TV, entrevista 2012).

[100] Para un análisis del proceso de la TDT en nuestro país, ver Krakowiak, Mastrini y Becerra (2012).

dando cuenta de su relevancia como hecho cultural vinculado a los grupos subalternos.

La presencia en el país de mediactivistas[101] de todo el mundo, más habituados al aprovechamiento de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información para la contrainformación y la organización política, sumado a los encuentros en los foros internacionales como el Foro Social Mundial y a la circulación de una cultura hacker y antiglobal con mucho de romanticismo favorecieron intercambios a uno y otro lado del globo. También se conocieron para esta época las experiencias de las *telestreet* o televisiones de calle italianas,[102] y las experiencias televisivas que en la Venezuela de 2002 habían servido para denunciar y enfrentar el golpe de Estado contra el gobierno de Hugo Chávez. Estas vertientes, que confluyeron una naciente re-emergencia de la televisión alternativa y comunitaria en nuestro país, fueron configurando con los años diferentes tendencias acerca de sus tareas, objetivos, actores y formas de funcionamiento.

2. Pos 2001: Instrucciones para montar una TV

Entre 2001 y 2005 tuvieron lugar las primeras emisiones de lo que más tarde va a aparecer como una nueva aunque todavía pequeña oleada de televisiones alternativas, populares y comunitarias, colectivos en plena búsqueda de sus propios géneros y formatos. Estas transmisiones

---

[101] "Mediactivismo es una frase de origen anglosajón [...] que da la idea de la aceleración cultural llevada a cabo por millares de mediactivistas que todos los días se comunican en los trasfondos intercontinentales de Internet. El origen de la palabra delata la tendencia liberal (libertaria) anglosajona, un DNA cognitivo que inconscientemente forma también a los activistas políticos. Los países latinos, e Italia entre ellos, no tienen en su bagaje cultural a la figura y la función social del activista, conocen en cambio al militante, etimología militar bien a la vista y lejana a los críticos indiscretos. Si los filones geopolíticos de la historia se hubieran topado en un modo diverso, quizás hoy hablaríamos (tristemente) del militante de los medios y no sólo del activista de los medios" (Pasquinelli,2002: 3).

[102] Más sobre el fenómeno italiano en Berardi, Jacquement y Vitali (2004).

iniciales van a estar marcadas por un funcionamiento artesanal y un alcance limitado a pocas cuadras a la redonda. En fase de experimentación, se realizaron pruebas desde centros barriales en el Gran Buenos Aires y en la Capital Federal, todas bajo un esquema itinerante similar al de los primeros pasos de la TV a fines de los 80. Estas experiencias tenían en común un vínculo con la Televisión Piquetera, una propuesta de circulación de equipos de transmisión encabezada por el mismo técnico que había puesto en marcha el canal de Alejandro Korn en 1987, y que se dedicaba a la fabricación de equipos artesanales.[103]

De acuerdo con el documento de convocatoria, se ponía

> a disposición de todas las organizaciones sociales asesoramiento legal y técnico para poner en marcha su [...] medio televisivo o radial. Como parte de esta propuesta los invitamos a realizar transmisiones para el barrio o localidad desde sus centros de reunión habitual. Contamos con el equipamiento necesario para salir al aire [... y] disponemos de material de audio y video que refleja la lucha del pueblo argentino, realizado por compañeros de distintos medios amigos.[104]

Párrafos más abajo, la invitación para "montar, operar y dirigir" un canal de televisión popular respondía las "preguntas más frecuentes" de los interesados, que eran las mismas que en la etapa anterior:

---

[103] Participaron de TV Piquetera Ricardo Leguizamón, que había presidido ATECO, Carlos Miranda y Enrique Caggiao, quien luego se desvinculó del grupo. Se realizaron emisiones itinerantes en Morón, San Francisco Solano, Florencio Varela, Ezpeleta, Claypole, San Vicente, Avellaneda, Pompeya, Barracas, Flores y Floresta, entre otros lugares. Leguizamón luego participó en el armado del Canal 4 Darío y Maxi y, más tarde, de Antena Negra TV, en Parque Centenario.

[104] TV Piquetera, "Vecinos Autoconvocados para montar, operar y dirigir Canal 4 Opinión Pública TV Piquetera". Convocatoria disponible en www.opipublica.com.ar/canalindex.htm

fundamentalmente, el interrogante acerca del tamaño de la inversión para poner en el aire el sueño de la pantalla propia. Ahí se establece el costo para un equipo mínimo compuesto por una cámara, una videocasetera, un transcodificador y un micrófono, además del transmisor, algunos metros de cable coaxil y la antena. En total esos elementos esenciales oscilaban entre 1400 y 1700 dólares, una cifra baja si se la compara con los millones que exige la televisión comercial pero que al mismo tiempo evidenciaba –por lo básico del dispositivo- lo artesano de la propuesta.

Producto de estos primeros intentos se realizaron variadas experiencias. En San Francisco Solano, el Movimiento de Unidad Popular 20 de Diciembre y el Grupo de Cine Alavío organizaron con pocos meses de diferencia tres emisiones durante 2003 y 2004. El Movimiento Teresa Rodríguez emitió desde Ezpeleta después de una primera transmisión en Florencio Varela, en diciembre de 2003. En Claypole, el colectivo periodístico Abriendo Caminos (integrado por el Movimiento de Trabajadores Desocupados, la asamblea de vecinos autoconvocados y el Galpón Cultural), salió al aire cinco veces durante 2004, apoyado por el grupo de Cine Insurgente y el Grupo de Arte Callejero (GAC), para luego funcionar brevemente como Canal 5 La Comunitaria TV.

Las transmisiones estuvieron acompañadas por un trabajo de propaganda a nivel territorial, fundamental para lograr el compromiso de la comunidad y su participación pero también para informar sobre cuestiones técnicas que, de dejarse de lado, limitaban el alcance: hablamos de transmisiones por aire, en las zonas de alto cableado éste debe desconectarse para colocar en su lugar la antena común del televisor, así como cualquier otro objeto que pueda cumplir esa función (un volante aseguraba que "dos tenedores pinchados en una papa también sirven").

La instalación de un canal suponía entonces la posibilidad de que grupos y sujetos experimentaran en torno al lenguaje audiovisual y se apropiaran de la tecnología (lógica de apropiación social), haciendo realidad la construcción de un medio que llevara a las pantallas la cotidianidad de los barrios y los proyectos organizativos silenciados o deformados por los medios hegemónicos. La convergencia de diferentes

actores sociales con distintos saberes colaboró para que las experiencias pudieran leerse dentro de las necesidades comunicativas de los sectores movilizados, promoviendo espacios de formación que dieron lugar a nuevos armados. Al mismo tiempo la posibilidad de hacer televisión, de montar el canal propio desde la colocación de la antena hasta la puesta de cámaras permitió poner en cuestión la vieja premisa del periodismo tradicional y liberal acerca de la transparencia televisiva y la objetividad periodística.

Alejadas de los tiempos de la televisión comercial, estas experiencias ensayaron sus propias rutinas de programación y propusieron una agenda de temas vinculada a las reivindicaciones de los sectores populares: la falta de trabajo, las fábricas que contaminan, los emprendimientos productivos, la situación de la mujer, las inundaciones, la lucha por la libertad de los presos políticos son los temas que compusieron estas pantallas. En ese hacer televisivo –político y cultural-, algunos grupos comenzaron a vislumbrar la posibilidad de regularizar las emisiones y establecerse como canal. Pero esto no implica de por sí que la producción audiovisual se democratice ni que el modelo comunicativo rompa necesariamente con la reproducción. Al instalarse de la mano de organizaciones sociales, estas experiencias iniciales contaron con un punto de partida que favoreció la participación activa de vecinos y militantes en el armado del canal, pero dejando de lado lo específico del lenguaje televisivo muchas veces en manos de videastas y tensionándose por momentos hacia praxis miméticas (Senecal, 1986) en la conducción de los programas, copiando esquemas televisivos aprehendidos como televidentes.

Al mismo tiempo se realizaron emisiones en el marco del conflicto. A un año del 20 de diciembre de 2001, el equipo de la TV Piquetera improvisó un canal para salir al aire desde la Plaza de Mayo, televisando la concentración y las actividades desarrolladas durante la jornada. Meses después la experiencia se replicó frente a la Cervecería Quilmes, durante un bloqueo en reclamo de puestos de trabajo que llevaron adelante varias organizaciones piqueteras. Allí la emisión se ajustó a las necesidades de la propaganda, brindando a los vecinos las razones del corte de ruta a través de la pantalla del canal 5. En estos casos, el carácter de la emisión adquirió una dinámica vertiginosa, propia de una

transmisión realizada “en caliente”. Porque si la agenda de la TV Piquetera respondía a las reivindicaciones de los sectores populares, difiriendo de la impuesta por los medios hegemónicos, en momentos “calientes” las agendas coincidieron pero con miradas enfrentadas.

El objetivo último de estas emisiones, por lo tanto, estaba en la disputa por el sentido de la protesta al menos entre los pobladores de los barrios aledaños a la zona donde las acciones se desarrollaban, de manera de plantear claves de lectura distintas a las hegemónicas acerca de los fundamentos del conflicto social. Ése fue el propósito de la salida al aire desde el Puente Pueyrredón, a tres años de los asesinatos de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki durante la salvaje represión del 26 de junio de 2002:[105] “Nos dimos el gusto de darnos la *vendetta* mediática, poder contar los hechos y los movimientos de otra manera”, sostuvo uno de los impulsores en una entrevista recogida por agencia alternativa de noticias ANRED. Este trabajo colaboró con el paulatino resurgimiento del fenómeno, que en la actualidad se sostiene en experiencias un poco más estables vinculadas con organizaciones de trabajadores, sociales, sindicatos y centros culturales.

En el tránsito hacia la construcción de televisoras con programación propia se fueron ensayando diversos proyectos.[106] En la Capital Federal

[105] El 26 de junio de 2002, durante la presidencia de Eduardo Duhalde, miles de trabajadores y trabajadoras desocupados y organizaciones piqueteras de la zona sur del Gran Buenos Aires fueron salvajemente reprimidos cuando intentaban cortar el Puente Pueyrredón, vía de acceso a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en reclamo de trabajo digno, aumentos en los subsidios de desempleo y entrega de canastas básicas de alimentos, entre otras demandas. El operativo combinado de cuatro fuerzas de seguridad (Policía de la Provincia de Bs. As., Prefectura, Gendarmería y Policía Federal) tuvo como resultado más de treinta heridos con balas de plomo, cerca de doscientos detenidos y el asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, integrantes del Movimiento de Trabajadores Desocupados Aníbal Verón.

[106] También se registraron en 2005 interferencias a las señales de los canales de televisión abierta. Según el comunicado distribuido por el Grupo de Radio y Televisión Antiimperialista, se trató de interferencias de entre 20 minutos y una hora a la frecuencia de radio *La Mega*, en ese entonces propiedad del empresario Daniel Hadad, y al canal *América 2* durante la presentación del

se intentaron levantar en Flores, Lugano y Barracas. Hoy existen canales en Villa Soldati (En Movimiento TV),[107] Almagro, Parque Centenario, Congreso y Retiro. En Mendoza Giramundo TV, la pionera TV Comunitaria Ojos del Plata en Potrerillos y la reciente GenTV en San Rafael. Wall Kintun TV, el canal mapuche en Bariloche. En Misiones La Rastrojera TV. En Entre Ríos Chasqui TV. El Pueblo TV en Río Negro. En el Gran Buenos Aires el Canal 5 La Comunitaria TV de Claypole dejó paso a otras experiencias, y una parte de sus integrantes colaboraron con la instalación del Canal 4 Darío y Maxi, el primero de los canales en transmitir en vivo varios días en la semana, y que se sostiene hasta la actualidad en Avellaneda. En Moreno el Plurimedio La Posta. En La Matanza el Canal 21 TV Libre funcionó brevemente, pero en cambio se sostienen experiencias posteriores como TV Matanza Cultural, primero como canal analógico y luego como productora de contenidos audiovisuales. Emiten Antena Negra en Caballito, TVPTS en Congreso emitiendo por *streaming*, Faro TV en Chacarita[108] y Barricada TV en Almagro funcionando desde IMPA, una fábrica metalúrgica recuperada y puesta a producir por sus trabajadores.

El período que va de 2001 a 2005 puede considerarse como una etapa de experimentación inicial con las tecnologías de transmisión, y para la articulación entre distintos sectores sociales que dieron lugar a los canales mencionados. Los materiales de esos años muestran la preocupación por aprehender la herramienta y ponerla a su servicio, destacando la dimensión comunitaria y los objetivos políticos vinculados con la disputa del sentido y la difusión de la protesta. La Comunitaria

---

programa del periodista Luis Majul. La acciones se enmarcaron en las protestas contra la visita del presidente estadounidense George Bush a la Argentina.

[107] Al cerrar estas líneas, En Movimiento TV pasaba a conformarse en una productora audiovisual comunitaria y el canal de Villa Soldati pasó a llamarse El Barrio TV, ambos vinculados al Movimiento Popular La Dignidad.

[108] Al finalizar esta investigación, Faro TV se dividió en dos grupos: Canal 5 Comunitario, que se mantuvo en Chacarita pero finalmente dejó de transmitir, y Faro TV, que salió brevemente desde Flores, en el centro porteño. Actualmente Faro no transmite por aire, pero se mantiene como grupo de televisión realizando capaciones y coberturas.

TV permitió a los vecinos de Claypole el entrenamiento en el manejo de las cámaras, la realización documental y una programación televisiva centrada en los problemas sociales y en los intereses de la comunidad. En la carta de presentación, sus integrantes sostenían que

> La Comunitaria es un proyecto de TV que surgió como necesidad de poseer un medio alternativo de comunicación barrial que construya un espacio participativo entre los vecinos y vecinas [...] Este espacio se encuentra abierto para que la comunidad se integre a él y difunda sus problemas cotidianos, sus anhelos, sus esperanzas y haga valer un derecho humano básico: la comunicación entendida como acceso y participación social en los medios. (Abriendo Caminos, 2005)

Esta preocupación por la participación popular y por el papel que desempeñan los medios hegemónicos sobre la subjetividad social también estuvo presente en la experiencia del Canal 21 TV Libre, que realizó su salida inaugural el 25 de mayo de 2005 desde el Centro para la Educación y Formación de Cultura Comunitaria (CEFOCC), una vieja escuela abandonada donde funcionaba la sede del MTD de La Matanza. El proyecto tuvo su antecedente en los cursos de formación audiovisual brindados por el Movimiento de Documentalistas en 2003 y 2004, pero luego de la primera emisión la experiencia no se repitió. Además, a diferencia de las emisoras vinculadas a la TV Piquetera, la transmisión de TV Libre fue por circuito cerrado de televisión. Pero más allá de los matices hay elementos comunes a todas estas experiencias: el cuidado por encontrar formas de participación que abran las puertas a la confección del medio, la socialización de los saberes y la presentación de los acontecimientos desde la perspectiva de sus protagonistas se vinculan con una necesidad imperiosa que subyace en muchas de las prácticas. Una urgencia por

> recuperar la palabra, recuperar la imagen y, a partir de ahí, reconstruir nuestra historia y reconstruir una conciencia crítica que hemos perdido a partir de los mensajes que se

> dan. [... Por eso] hay que dar una disputa también en el terreno de la cultura: al neoliberalismo se lo combate en todos los terrenos, no puede ser solamente en el terreno económico. (La Vaca, 2005)

3. Nuevo escenario legal: La ley audiovisual

Históricamente la alternatividad se constituyó contra las dictaduras militares o las democracias formales y excluyentes; también contra el mercado como forma de recuperar la palabra negada, contra la transnacionalización y la concentración de medios. Tanto como vehículo de expresión "al servicio" de los sin voz o como medio "de" los sin voz, la comunicación popular y alternativa recorrió un camino zanjado por la desigualdad y la postergación de sus reclamos, acompañando los procesos gestados por las clases subalternas. Esta *politicidad* y *organicidad* de la comunicación popular (Mata, 2011) ubicó a los medios alternativos en un lugar de enfrentamiento a lo dominante, que se expresó en su inserción en proyectos más amplios de transformación y en un discurso de contrainformación.

Pero los cambios en los contextos en los cuales la alternatividad se desarrolla traen aparejadas nuevas situaciones dilemáticas. En los 60 y 70 el financiamiento de los medios de comunicación populares estaba en buena medida garantizado por las organizaciones de militancia. No importaba tanto la forma sino sobre todo los objetivos políticos que expresaban, en sintonía con los proyectos contrahegemónicos. Las experiencias nacían enfrentadas contra el Estado, como herramienta para su transformación. La derrota y la posterior transición democrática ubicaron la alternatividad casi como un refugio para quienes habían visto diluirse la cuestión del poder. Se la asoció más al trabajo territorial y a la expresividad popular, comenzando un camino que se profundizó en los 90 alrededor de la cuestión de la estética y la ética, la gestión, la búsqueda de financiamiento a través de la cooperación internacional y luego a través de luchas que exigieron a los Estados hacerse cargo de este tipo de experiencias, integrándolas en políticas públicas, arrancando subsidios que democratizaran la producción cultural.

La situación abierta con la sanción de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en nuestro país, al igual que con legislaciones aprobadas en otros países de la región, no podía menos que conmover otra vez el escenario. Se trataba de una demanda de largo aliento. La lucha contra la ley 22.285 desde el inicio de la democracia y el proceso de concentración sin precedentes durante el gobierno de Carlos Menem habían actuado hasta el momento como factores aglutinantes en el plano de la pelea por reivindicaciones democráticas, que dejaban en segundo lugar diferencias importantes entre las distintas redes (nacionales y continentales) acerca de la propia naturaleza de estos medios, los objetivos que debían cumplir y las maneras de relacionarse con las instituciones.

Salvando las distancias, algo parecido sucedió con los debates promovidos por la Unesco sobre un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC) en la segunda mitad de los 70, en un contexto internacional marcado por la bipolaridad y la emergencia de los países del Tercer Mundo como nuevos actores en el debate. Por un lado generaba expectativas el hecho de que un organismo internacional en el que se reunían especialistas y Estados se ocupara de la democratización de las comunicaciones, y que en ese camino tuviera presente las experiencias de comunicación popular. Pero a la luz de unos resultados que convencieron a pocos (Mattelart, 1996: 259 y sig.), en el Informe Mac Bride publicado finalmente en 1980 como resultado de esos debates quedaba a la vista una lectura limitada respecto a qué entender por democratización, acceso y participación. Esto es lo que lleva a Margarita Graziano (1980) a plantear críticamente que la comunicación alternativa es necesariamente participativa, pero que no todas las experiencias participativas pueden considerarse alternativas, ubicando lo alternativo en comunicación en el marco de la construcción de una alternativa a secas.[109]

[109] Sobre este aspecto, sostiene Mata: "Como advertí en aquel entonces, la exclusión de grandes mayorías sociales de los sistemas y medios de comunicación, se vinculaba en el texto del Informe con el proceso de concentración de tecnologías comunicativas en un número relativamente reducido de países desarrollados y en un conjunto de empresas trasnacionales, pero no se

En la actualidad, toda una serie de tensiones se agudizan producto de la contradicción entre unas experiencias impuras, difíciles de sistematizar, y la imposición clasificatoria de las leyes. Entre unas prácticas marcadas por la creatividad y la imaginación popular y unas instituciones que deberán reglamentarlas, poniendo de manifiesto los diferentes actores sociales que impulsan las prácticas. Por eso, como señalábamos recién, la ley audiovisual aparece sacudiendo el terreno conocido en el que los medios venían desenvolviéndose, y en el que las televisoras se daban a la tarea de la experimentación. ¿En qué medida la intervención estatal condicionará la evolución del sector? La persecución del Estado a través de la CNC marcaba hasta hace poco un enemigo común; la instalación del discurso único aparecía como argumento suficiente para glorificar los intentos desde abajo y dejar en segundo plano preguntas más incómodas acerca de las relaciones sociales desarrolladas en el seno de las experiencias, el carácter de clase de las mismas y las lógicas volcadas a la pantalla o el dial.

Al plantear la contradicción concentración / democratización como principal para la etapa pudieron llevarse adelante algunas alianzas difíciles de imaginar en términos de proyectos políticos. Por ejemplo las que se advirtieron en el recorrido de AATECO en los 90 (y que terminó colaborando con el desgaste de las experiencias), pero también en la política de frente único que dio lugar a la Coalición por una Radiodifusión Democrática en 2004, aunque en este caso con mucha más

---

vinculaba explícitamente con el modelo económico y político hegemónico cuya reproducción se sustentaba, entre otras cosas, en la concentración y el control de la palabra y en un ordenamiento social antidemocrático e injusto. De tal suerte se vaciaba, con un análisis auto referido al sistema comunicativo y con proposiciones en las cuales era evidente la impronta tecnológica, las complejas y ricas experiencias de comunicación popular que se desarrollaban en América Latina como parte de luchas sociales y políticas. Era justamente la *politicidad* de la comunicación popular y alternativa la que se desleía en las caracterizaciones y proposiciones del Informe MacBride. A las luchas por lograr una palabra propia sostenida en la igualdad económica, social y política, a los esfuerzos por diseñar proyectos contrahegemónicos, se les sobreponía una dimensión tecno-administrativa que identificaba el acceso a medios y tecnologías con acceso al poder ser y decir" (Mata, 2011: 13-14).

experiencia acumulada y un grado de discusión más profundo en el ámbito local acerca de las políticas de comunicación, lo que facilitó la construcción de consensos. La Coalición, compuesta por un conjunto numeroso y heterogéneo de representantes de universidades nacionales y organizaciones sociales, investigadores, periodistas, sindicatos, medios comunitarios, cooperativas y pymes, dio lugar a la propuesta de 21 puntos básicos para la democratización de la comunicación, que finalmente y tras una larga lucha inspiraron la actual ley 26.522.[110]

El recorrido de este espacio no fue sin embargo de un punto a otro en una recta, sino que implicó una cantidad de idas y vueltas a través de los años, avances y retrocesos en la militancia por una nueva ley que entendiera la comunicación como derecho, limitara el poder de los monopolios y garantizara el acceso a las frecuencias a los medios comunitarios sin fines de lucro. De hecho el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007), durante el cual la Coalición se conformó, tuvo una política ambivalente respecto de esto (Postolski: 2010, 144-145). Las señales fueron confusas, y más allá de un discurso de confrontación, durante su mandato toda una serie de normas y regulaciones favorecieron a los medios concentrados. Entre 2003 y 2007 se sancionó la ley de Protección de Industrias Culturales, heredada del período de Eduardo

---

110 "En esta alianza confluyeron organizaciones no sólo de diversas trayectorias y niveles de institucionalización, sino que también mantenían divergencias entre sí en sus ámbitos específicos de acción, y con entidades de otros ámbitos de acción. En vistas a evitar que estas diferencias se manifestaran en el seno de la Coalición se dieron varias estrategias. La principal consistió en el acuerdo de no abrir nuevos ejes de disputa que excediera el consenso sobre los 21 Puntos. Además, la forma organizativa fue objeto de debate y se procuró constituir una alianza amplia, heterogénea y plural en la que la toma de decisiones se diera por consenso [...] La pluralidad de organizaciones que integraban la Coalición y la amplitud de los ámbitos de acción que abarcaban, si bien implicó una dificultad, también contribuyó a hacer aceptable su propuesta. Entre estas entidades, se destacaron por su papel legitimador los organismos de derechos humanos y las universidades en la medida en que eran actores con un interés más general que permitieron que la Coalición se viera como un espacio plural, sin que el interés particular de algún sector monopolizara la pelea por la ley" (Segura, 2011: 98).

Duhalde en la presidencia, que protegió al Grupo Clarín; luego el decreto 527/05 suspendió el cómputo de los plazos de las licencias de las empresas de radio y TV por diez años, beneficiando a las grandes corporaciones mediáticas; y en 2007 se aprobó la fusión de las dos más grandes empresas de TV por cable, Cablevisión y Multicanal.

Pero al mismo tiempo algunos avances legislativos y fallos judiciales a favor promovieron un escenario que abrió posibilidades para la incidencia de organizaciones ciudadanas sobre las políticas públicas (Busso y Jaimes, 2011). El más importante de estos fue en 2003, cuando la Corte Suprema de Justicia confirmó la inconstitucionalidad del artículo 45 de la ley de Radiodifusión 22.285 en la causa de la FM La Ranchada de Córdoba, promocionada por el abogado Miguel Rodríguez Villafañe. Más tarde este artículo, que prohibía a las entidades sin fines de lucro acceder a licencias de radio y televisión, fue modificado en el Congreso a través de la sanción de la ley 26.053. Si bien este cambio todavía dejaba afuera a las cooperativas de servicios públicos, fue considerado como un gran paso en el camino de la democratización. A partir de entonces comenzó un proceso organizativo que, de la mano de la Coalición por una Radiodifusión Democrática, logró instalar masivamente el tema.

En 2006, a través de la resolución 743, el ejecutivo firmó un reconocimiento legal a un centenar de radios comunitarias y las autorizó a funcionar. Sel (2010), Postolski (2010) y Segura (2011) estudian en sus trabajos todo este recorrido que llevó finalmente a la sanción de la ley audiovisual, resaltando el lugar de la Coalición como expresión organizada de la sociedad civil. También destacan el papel que cumplieron los medios concentrados en el conflicto con las patronales del agro por las retenciones móviles a las exportaciones de granos y oleaginosas en 2008 (la resolución 125), como un momento bisagra que llevó a definir finalmente la presentación del proyecto de ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y su aprobación luego de un arduo debate y una fuerte movilización popular y ciudadana.

En este marco las emisoras televisivas alternativas y comunitarias que habían comenzado a experimentar unos años antes ya se encontraban instaladas o en estaban en vías de hacerlo. Para estas experiencias el debate de la ley de medios fue y sigue siendo controversial. Estos colectivos que asumían posiciones de izquierda estaban marcados por

una relación conflictiva con el Estado; el hecho de haber nacido al calor de las luchas del 2001 llevaba a muchos desconfiar de los intentos legislativos y temían por la institucionalización del fenómeno, su domesticación o la pérdida de autonomía política. Los debates fueron ricos entre posiciones que iban del rechazo al apoyo crítico; pasando por la experiencia de DOCA Documentalistas Argentinos alrededor de la conquista de vías de financiamiento para el documental de "bajo presupuesto", que permitía vislumbrar las posibilidades para abordar el tema desde el punto de vista de las reivindicaciones de derechos extensamente postergados. En el caso de Faro TV la gestación de la ley de medios se vivió como "un momento de diálogo y debate", presentándose como "parte del armado e impulso de la ley", diferenciada de su implementación posterior que se la considera deficiente (www.farotv.blogspot.com.ar).[111]

En 2008 un conjunto de medios nucleados en la Red Nacional de Medios Alternativos (RNMA) comienza a reclamar que se dé a conocer el borrador del proyecto de ley de medios; más tarde, cuando el proyecto es presentado por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner en un teatro de La Plata, comienza una campaña para que se incluya en el texto la figura "medio comunitario, alternativo, popular" en lugar de la categoría "gestión privada sin fines de lucro", que reúne un abanico muy grande de posibles operadores: cooperativas, mutuales, fundaciones, sindicatos, organizaciones sociales, iglesias de distintos credos y Ongs. Finalmente se incorpora la definición "emisoras comunitarias" en el artículo 4 de la ley, que contiene un glosario de términos sobre los que establece cómo deben entenderse en el contexto de la 26.522. Pero de manera notable esta definición no se vuelve a utilizar en el resto del articulado, a excepción del artículo 97 inciso f (sobre el destino de los fondos recaudados por los gravámenes que los titulares de los servicios

[111] "Posteriormente a la aprobación la ley de medios [tuvimos] una relación bastante conflictiva ya que a la hora de realizar los concursos se pusieron muchas trabas e incoherencias de parte del AFSCA" (Faro TV, "Preguntas y respuestas" en: www.farotv.blogspot.com.ar).

deben tributar),[112] y en notas a otros artículos, que los amplían y comentan: las notas al artículo 21 (que reconoce tres tipos de prestadores); al 32 (sobre adjudicación de licencias); al 65 (sobre contenidos y programación diaria), y al 92 (sobre la incorporación de nuevas tecnologías).

El problema que los medios alternativos advertían, y que se verifica en 2011 con los primeros llamados a concurso para 220 licencias de televisión digital terrestre en todo el país,[113] es que la categoría sin fines de lucro da similar tratamiento a las emisoras comunitarias realizadas sobre la base del trabajo social que a las dependientes de grandes cooperativas o fundaciones, aun cuando sus estructuras y los actores que las impulsan son de distinta naturaleza: por ejemplo, entre los pocos oferentes que hubo se presentaron, según Ximena Tordini (2012), un canal de polo, la AFA y el Sindicato de Camioneros. Es decir que se pone en un mismo nivel prácticas desiguales, compartiendo la reserva del 33 por ciento del espectro (artículo 89). Por eso Néstor Ventaja, en ese entonces integrante del Canal 4 Darío y Maxi de Avellaneda en el Espacio Abierto de Televisoras Alternativas, Populares y Comunitarias, reclamaba para los alternativos “una diferencia que iguale”: es decir, un tratamiento diferencial como actor específico dentro de dicha categoría.[114]

En efecto, el valor de los pliegos de aquel llamado iba de los 42 mil a los 140 mil pesos según la zona y la cantidad de habitantes, y las bases y condiciones exigían demostrar capacidad patrimonial, un plan de inversiones en el corto plazo y toda una serie de requisitos legales que estaban completamente alejados de la realidad de los medios alternativos

---

112 El inciso f del artículo 97 establece que el 10 por ciento de lo recaudado mediante gravámenes deberá ser destinado para “proyectos especiales de comunicación audiovisual y apoyo a servicios de comunicación audiovisual, comunitarios, de frontera, y de los Pueblos Originarios, con especial atención a la colaboración en los proyectos de digitalización”. En 2013 se abrieron los primeros concursos para finamiento, a través del fondo concursable FOMECA.

113 Se trata de las resoluciones 685 y 686 publicadas en el Boletín Oficial en 2011.

114 Ver en http://www.youtube.com/watch?v=C1R077UpJnw

y comunitarios. Además se establecía un pago de 24 mil pesos mensuales para utilizar el servicio del ARSAT en caso de ganar la licitación. Esto llevó a que se realizaran protestas frente al AFSCA, denunciando lo restrictivo de las resoluciones y reclamando *concursos específicos para el sector* con propuesta de jurados, definiéndose diferencialmente como:

> Medios de gestión social que se sostienen con militancia, participación de la comunidad y las organizaciones populares. No están regidos por la lógica de las ganancias. Son el espacio donde se manifiesta la pluralidad de voces y donde los sectores movilizados de la sociedad, que no tienen espacios en los grandes medios, pueden expresarse con libertad. (Espacio Abierto de Televisoras Alternativas, Populares y Comunitarias, espacioabiertotv.blogspot.com)

Unos meses después la resolución 1465 abría un nuevo llamado a concursos para televisión de baja potencia con infraestructura propia de transmisión, en el que se libraba a la suerte de los medios la instalación de los equipos digitales. Sobre esta medida el Espacio Abierto de Televisoras realizó una propuesta de modificación y adaptación de 22 de los artículos, centrados básicamente la legalización de los canales que ya estuvieran operativos a la fecha de realización del censo de emisoras de baja potencia convocado por resolución 3 de 2009; el reconocimiento de la naturaleza comunitaria de las emisoras, la propiedad colectiva de los equipos, la extensión de los plazos para migración a digital, el reconocimiento del trabajo voluntario y las relaciones de compañerismo en lugar de la capitalista patrón / empleado, en la defensa de un modelo de comunicación no empresario. Asimismo se solicitó la publicación de los datos arrojados por el censo, para conocer la cantidad de experiencias en condiciones de concursar.

Lo que estaba puesto en cuestión era si la implementación de la ley de medios estaba o no cumpliendo con el "espíritu democratizador" que la había impulsado (Calicchio, 2012), si esta democratización significaba lo mismo para todos los colectivos y para el Estado y, sobre todo, las dificultades de una definición del sector basada en la herramienta legal utilizada para operar (sin fines de lucro) y no en las lógicas de comu-

nicación puestas en práctica, los objetivos, modos de gestión y participación de la comunidad en la administración y producción del medio, entendido como espacio de militancia. El decreto reglamentario 1225 de 2012 había incorporado como actor diferencial a las micro y pequeñas empresas reconociéndoles especificidades propias,[115] con lo cual los alternativos y comunitarios esperaban también alcanzar un reconocimiento jurídico particular dada su naturaleza y función social. Básicamente se reclamaba al Estado que garantizara ese 33 por ciento para todos, reconociendo la pluralidad de voces, y se impulsara un plan de promoción y fomento para este sector en lugar de exigirle sustentabilidad a priori, como si no hubiese sufrido décadas de persecuciones y decomisos y como si las condiciones de producción fueran las mismas para todos.

Finalmente ambos llamados fueron suspendidos en los primeros meses de 2012, a través de las resoluciones 929 y 930, y a la fecha no se han presentado nuevos concursos para TV, aunque las mismas resoluciones pautaban un próximo llamado que no se realizó. En los considerandos, firmados por Santiago Aragón e Ignacio Saavedra, la AFSCA reconoce que lo elevado del valor de los pliegos impedía el acceso a los sin fines de lucro. En radio existen llamados en curso, pero el reconocimiento para las numerosas radios alternativas y comunitarias sigue haciéndose esperar. Se han entregado, a enero de 2013 y por

---

[115] El texto del decreto 1225/10 de reglamentación dice: "A los fines de lo dispuesto por el artículo 21, inciso b) de la Ley N° 26.522, son personas de existencia ideal de derecho privado sin fines de lucro: las cooperativas, mutuales, fundaciones y asociaciones definidas como tales por las normas vigentes. Asimismo, la AFSCA reconocerá la naturaleza de Micro y Pequeña Empresa. A tales fines deberá definir las características de las empresas que serán consideradas como tales contemplando las especificidades propias. Sin perjuicio de otros requisitos que fije la Autoridad de Aplicación, deberán aplicarse los siguientes criterios: 1) Serán consideradas Micro y Pequeñas Empresas aquellas que registren hasta el nivel máximo de las ventas totales anuales, excluido el Impuesto al Valor Agregado (IVA) y el impuesto interno que pudiera corresponder, expresado en PESOS ($), detallados en la categoría 'Servicios' conforme la Ley N° 25.300 de Fomento para la Micro, Pequeña y Mediana Empresa y sus disposiciones complementarias. […]".

adjudicación directa, nueve licencias de las 250 solicitadas para radios de muy baja potencia en zonas de alta vulnerabilidad social, donde no existe saturación del espectro, a través de lo establecido por el artículo 49 de la ley de medios. Por fuera del tercio reservado para los sin fines de lucro, se otorgaron también 12 licencias para radios de pueblos originaros, que tienen una reserva específica y se obtienen por demanda directa (artículo 89 inciso e); y unas 155 radios escolares "con perfil comunitario", en el marco de un convenio de políticas públicas entre ese organismo, Ministerio de Educación y la Comisión Nacional de Comunicaciones. La saturación del espectro en las grandes ciudades y la ausencia de un plan técnico que permita efectivizar la reserva para los sin fines de lucro aparecen como justificativos recurrentes que impiden mayores avances.

Tras el cierre de esta investigación, por último, fueron autorizados a funcionar, de manera precaria y hasta tanto se abran concursos, unos 37 canales analógicos de baja potencia, ocho de los cuales son sin fines de lucro (sumando el canal mapuche Wall Kintun TV, de Bariloche, son nueve). Entre los sin fines de lucro autorizados están los canales Urbana TV de Villa 31, el 5 de Almagro Barricada TV, el canal Pares TV de Luján y el Canal 4 de Mar de Ajó. Si bien esta medida mejora la situación de las televisoras al contar con un mínimo resguardo, la legalización efectiva (que implica cambios sustanciales) sigue pendiente. Podemos señalar en este sentido que en la disputa entre el gobierno y el Grupo Clarín por la adecuación a la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (y la batalla judicial del multimedios por frenar el artículo 161 y evitar la necesaria desconcentración), la situación de los sin fines de lucro fue quedando relegada, aunque luego del fallo de la Corte Suprema de Justicia a favor de la constitucionalidad de la norma ya no deberían quedar limitantes para avanzar en su completa aplicación.[116]

---

[116] Sobre este punto, Martín Becerra señalaba que "para el Gobierno los dos artículos suspendidos cautelarmente a favor del grupo Clarín lo eximen de la laboriosa obligación de aplicar el resto de una ley que el kirchnerismo promovió tras su divorcio con el conglomerado y que acompañó un importante sector de la sociedad que considera que tanto la posición dominante de los grupos concentrados como el abuso de recursos públicos por parte del Gobierno agreden el derecho a la comunicación. [...] El olvido de los sectores sin fines de

4. La tensión hacia el tercer sector de la comunicación

Sostuvimos en estas páginas que lo alternativo no es un valor o una sustancia sino un proceso. Además, en el caso de la televisión popular, esto adquiere toda su dimensión en la medida que hablamos de una búsqueda, de experiencias que comienzan a ensayar el uso de un dispositivo como la televisión en relación con las nuevas tecnologías, fundamentalmente las que hacen a las redes. Sin duda esta búsqueda es un camino repleto de obstáculos: a las preguntas sobre cómo construir géneros populares se asocian otras que tienen que ver con la llegada, es decir, con la eficacia del trabajo realizado tanto desde lo político como desde lo comunicacional. El escenario además es fuerte en contradicciones, que se complejizan con la intervención estatal en la regulación de lo que hasta hace poco estaba perseguido por la ley 22.285.

Una de las tensiones que hoy se proyecta sobre las prácticas tiene que ver con la cuestión de lo público; o mejor, con las lecturas que asocian medios públicos y medios comunitarios como parte de un mismo proceso. Al ser constructora de sentido y cultura, la comunicación popular aparece como *cultura en común*, como forma de ejercicio de la ciudadanía "a partir de la *experiencia-límite* que enfrentaron los países dominados por dictaduras" (Martín-Barbero, 2005: 41). Esta redefinición conceptual ubica y confunde, en sentido positivo, la comunicación comunitaria con lo público entendido como construcción de ciudadanía en la esfera del mundo cotidiano, de la trama profunda de la cultura popular como espacio de resistencia y autoafirmación de identidades. Pero para hacerlo tiene en cuenta que en América Latina el término "aparece históricamente confundido con, o subsumido en, lo estatal" (2005: 41).

En otras palabras: si bien desestatalizar lo público como noción y como práctica (tanto desde los aportes teóricos como desde el impulso de políticas democratizadoras) es una vía para el análisis, no se puede soslayar la existencia de una tracción insistente hacia lo público estatali-

---

lucro como destinatarios centrales de la política de medios es un daño colateral, como lo es la artillería reaccionaria (en sentido literal: que opera como reflejo reactivo) de su ciclo político estelar". (Becerra, 2013)

zado o institucionalizado. Hablamos de revertir un proceso histórico de intervención oficial sobre los medios por parte de los gobiernos (muy presente en América Latina), lo cual requiere de una maduración a construir como sociedad. Además, no se puede desconocer la debilidad de las experiencias comunitarias respecto del Estado, que de muchas maneras opera encorsetando las experiencias, desplazando los sentidos originales hacia formas más formalizadas (y burocratizadas) de la práctica social; en definitiva, empujándolas nuevamente hacia las orillas de lo estatal.

No todas las prácticas son iguales; al contrario, se proyectaran sobre ellas de manera diferencial determinaciones que tienen que ver con las condiciones sobre las que se desarrollan: algunas son "ricas", para decirlo rápido, y otras son "pobres". Por eso las numerosas lógicas de intervención estatal (en el caso de la regularización del medio: profesionalización de sus integrantes, pago de tasas e impuestos, certificaciones y puestas al día, etc.), sumadas a la persistencia de la lógica mercantil (por ejemplo: necesidad de vender publicidad para evitar el ahogo financiero; discusión y exigencias acerca de la "sustentabilidad"), operan desigualmente y son recepcionadas de distinta forma por las experiencias. Algunas se mueven como pez en el agua, otras asumen el impacto y se acomodan, otras se defienden, otras se ponen en una tensión tal que corren el riesgo de perecer, otras se automarginan. Tener esto en cuenta es fundamental si no se quieren cristalizar las prácticas, si no se quiere leerlas como si carecieran de restricciones y condicionantes externos, como si no estuvieran insertas en un tiempo y en una sociedad dados ni cruzadas por profundas desigualdades.

En la actualidad, el problema respecto de la relación entre estas prácticas y el Estado se ha desplazado desde *la posibilidad misma de existencia hacia las condiciones de funcionamiento aceptadas*. Esto obviamente implica un cambio, y este cambio es producto de la relación de fuerzas en la sociedad y de un contexto regional que ubica la cuestión de los medios de comunicación en un lugar estratégico. En este sentido entendemos que plantear que la ley 26.522 "está" y que ahora es responsabilidad de los medios no lucrativos comenzar a "jugar el juego" es cuando menos problemática, porque tiende a petrificar la enorme variedad y riqueza que anida en la alternatividad. Además traduce una

concepción del Estado como neutral, como externo a la sociedad, y no como emergente de las relaciones sociales en un período histórico dado.

En su libro sobre las radios Adrián Pulleiro (2012) refiere a lo alternativo "permitido" como resultado de las lecturas menos confrontativas de los 90 en el campo de la comunicación popular. Ricardo Horvath (1994) hace algo parecido al plantear las derivaciones de los permisos precarios y provisorios en la misma década para las radios. Las lecturas que ambos autores cuestionan se relacionan con la conceptualización del Estado como neutral y con una utilización del concepto de sociedad civil en referencia a un sujeto mucho más amplio que el representado por los conceptos de clase social, clases subalternas o la noción más grande de sectores populares (Pulleiro, 2012: 85 y ss.). Esto lleva a entender la alternatividad en el marco más abarcativo del tercer sector de la comunicación, que se integra con mayor facilidad a las políticas públicas como constructoras de democracia en general, en detrimento de las experiencias más disruptivas o, en términos de Raymond Williams (1994), de oposición: es decir, que junto con la alternativa cultural implican una oposición activa a las instituciones culturales establecidas y a las condiciones en las que se sustentan.

Esta mirada, sobre todo a partir de las conceptualizaciones centradas en la idea de ciudadanía y en una preocupación por la dimensión "empresaria" del medio relacionada con la sustentabilidad (Lamas y Villamayor, 1998; AAVV, 2012b), llevan a englobar dentro de la alternatividad prácticas que en los períodos de surgimiento no se hubiesen considerado como tales, ya que la idea de antagonismo y lucha de clases vertebraba la mayor parte de los análisis. Entendemos las razones: lo alternativo comprendido como movimiento, como participación en la mejora de las condiciones de vida y no como repetición de gestos y dogmas que no alcanzan a llegar más allá de los convencidos son la base sobre la que se erigen estos planteos. Pero el problema se advierte cuando, a partir de la relación conflictiva con las instituciones del Estado, se elaboran desde arriba medidas de exigencia que son desiguales y que no suelen respetar las formas de relación social expresadas en el quehacer de las distintas experiencias.

De ahí que entendamos la idea de tercer sector como una suerte de *ampliación que reduce*;[117] es decir, que reconoce la emergencia de nuevos actores en el escenario público pero al reunirlos en una misma categoría tiene mayores dificultades para cobijar en su seno con igualdad aquellas experiencias más arraigadas en la tradición latinoamericana de la alternatividad, volviéndose excluyente. De la misma manera habla más de industria que de práctica cultural, y de "crear comunidad" como dominio público, como sustento y vía para el diálogo antes que de movilización y cambio. Asimilar a una actividad industrial la comunicación no lucrativa puede ser provechoso en términos de políticas públicas, pero en la medida en que se reconozca la variedad de actores que entran en juego y se los diferencie de manera clara y equilibrada, poniendo especial énfasis en la comunicación como un bien social y cultural no mercantil ni mercantilizable.

Por eso la designación "sin fines de lucro" para este tipo de emisoras, como venimos señalando, se traduce en numerosas complicaciones a la hora de la aplicación efectiva de la ley de medios, ya que incluye experiencias muy distintas entre sí. Emprendimientos confesionales y religiosos de todo tipo, Ongs puestas a levantar sus emisoras; emprendimientos comerciales familiares o grandes cooperativas se reúnen conceptualmente dentro del tercer sector junto con las prácticas vinculadas con las organizaciones de lucha contra la megaminería, los movimientos piqueteros, los estudiantes o el sindicalismo combativo. Nada más enumerar estas experiencias da lugar a pensar en las estructuras sobre las que se manejan cada una de ellas: no todas tienen las mismas posibilidades de "competir".

Esto no significa que la alternatividad sea necesariamente lo pequeño y marginal, impedido de realizar cualquier tramitación ante las instituciones estatales: las clases populares han sabido organizarse para

[117] Sáez Baeza (2008), si bien opta por la denominación de tercer sector por considerarla más abarcativa, sostiene que: "No debe olvidarse que el concepto Tercer Sector en general, está vinculado con la institucionalización de los movimientos sociales (Ongs por ejemplo), y el desarrollo de toda una economía social que ha fructificado a escala europea a causa del declive del Estado de Bienestar" (Sáez Baeza, 2008: 78).

alcanzar conquistas y manejar productivamente la compleja relación con el Estado; ahí están las cooperativas impulsadas por los desocupados, el manejo de los planes sociales para la organización y la autogestión de los trabajadores en las fábricas recuperadas. Pero lo que sí estamos señalando es que esta ampliación requiere, para ser verdaderamente amplia, de una *diferenciación que iguale* a las experiencias menos favorecidas con aquellas más institucionalizadas, y no dejarlas de lado sumariamente por "no estar a la altura" de las "nuevas reglas del juego", subestimándolas como experiencias jóvenes, rebeldes y contraculturales (en lugar de experiencias de intervención política) que cambiarán con el paso del tiempo, cumplirán su ciclo o se adaptarán a las nuevas exigencias si quieren sobrevivir.

La Usina de Medios es un ejemplo interesante.[118] Cuenta con apoyos institucionales del movimiento cooperativo y del Estado, y su objetivo es "desarrollar, fortalecer y articular medios de comunicación del ámbito de la economía solidaria, organizaciones sin fines de lucro, trabajadores y pymes" en el marco de "una estrategia global del sector de mayor participación en el sistema de medios" (Usina de Medios, www.udemedios.blogspot.com.ar). El trabajo dio lugar a la Cooperativa Trama Audiovisual, compuesta por más de 39 organizaciones y medios del movimiento cooperativo, entre los que se encuentran Urbana TV de Villa 31, el Centro Cultural de la Cooperación / Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, el Canal 9 del Partico de La Costa, Pymes, Colsecor TV de Córdoba y cooperativas de servicios como la de Santa Rosa, La Pampa, entre muchos otros. En el audiovisual institucional de presentación se resalta justamente la idea de sustentabilidad, aun cuando

---

[118] "Usina de Medios es un programa llevado adelante en el marco de la alianza estratégica entre la economía solidaria argentina y el Estado nacional propugnada en el Documento 'Consenso de Sunchales'. Se origina en la convicción sectorial, expresada en diversos manifiestos sobre las necesidades de incrementar su visibilidad pública, fomentando sus principios y valores a la vez que comunicando actividades y proyectos; tener mayor participación en el sistema de medios argentinos, consolidando y ganando audiencias y participando en mayor medida en la captura de recursos publicitarios, usuarios, etc." (Mirad, 2012: 38).

encierra distintas posibilidades de acuerdo con el piso con el que se cuenta, los actores sociales que los impulsan y las lógicas sociales que se expresan, si existen puestos de trabajo y relaciones de dependencia, inversiones, etc.[119]

En esta lectura se integran experiencias de distinta dimensión y fortaleza, desde "la difusa pero poderosa comunicación popular ejercida por pequeñas cooperativas de trabajo" hasta las cooperativas de servicios como las "redes de fibra óptica que llevan Internet a cientos de pueblos" (AAVV, 2012b: 11). Por eso Lamas y Villamayor, si bien recuperan la idea de tercer sector, también reconocen que "no es único ni uniforme", y que por lo tanto "no está exento de conflictos, diferencias y desigualdades". Es que la "dimensión estatal está presente (en las leyes que lo regulan o en las obligaciones cívicas) y el mercado lo atraviesa configurando [,…] nuevas áreas con sus propias lógicas" (Lamas y Villamayor, 1998: 222).

Por otra parte, la categoría sin fines de lucro, vinculada con la conceptualización de un tercer sector de la comunicación, tensiona incluso la definición de "emisoras comunitarias" establecida en el artículo 4 de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, entendidas como medios de "finalidad social" gestionados por "organizaciones sociales" cuya "característica fundamental es la participación de la comunidad tanto en la propiedad del medio, como en la programación, administración, operación, financiamiento y evaluación". Se trata, según instituye la ley, de "medios independientes y no gubernamentales. En

[119] El texto del spot sostiene que se trata de "una nueva manera de ver y entender la televisión que nace aprovechando las ventajas de las nuevas tecnologías, desarrollando en forma innovadora contenidos transmedia, promoviendo a nivel nacional a nuevas figuras y talentos y utilizando para su crecimiento el enorme volumen de la economía solidaria que cuenta con anunciantes y espónsores directamente comprometidos con el proyecto de hacer una televisión popular, sustentable y de calidad. A través de Tramas estamos empezando a dar vuelta la historia en la televisión. Somos muchos, ocupamos cada una de las localidades de nuestro país, tenemos cosas para decir e historias para contar y estamos por primera vez pasando al centro de la escena para generar empleo y desarrollo local en cada lugar". (www.youtube.com/watch?v= tBy7Sab2yUo)

ningún caso se la entenderá como un servicio de cobertura geográfica restringida" (artículo 4, ley 26.522).

También es interesante la reflexión de Alfonso Gumucio Dagrón, que desarrolla su campo profesional en el marco de la comunicación para el desarrollo vinculado con la cooperación internacional y con las instituciones interestatales a nivel mundial, cuando sostiene que

> el tema de la legislación es importante porque permite separar a las emisoras comunitarias de las que no lo son. Es, sin embargo, un arma de doble filo, ya que si su lenguaje es vago y muy general, la legislación puede también abrir las puertas a que cualquier iniciativa privada y local sea calificada de "comunitaria", como ha sucedido en el ámbito de la radio. Hay países en los que bajo el rótulo de "televisión comunitaria" se esconden empresas locales, simples repetidoras de programación ajena, que nada tiene que ver con las necesidades de desarrollo de la comunidad. Además de estas aventuras comerciales, se han introducido bajo el mismo rótulo las empresas religiosas, de confesión evangélica, que tampoco tienen que ver con la verdadera televisión comunitaria. De ahí que el tema de la legislación sea tan importante, y debe estar en la agenda de la sociedad civil tan presente como la misma voluntad de desarrollar una comunicación que sirva los intereses de las comunidades. Mientras más detallada y más específica sea la legislación, mejor. (Gumucio Dagrón, 2003)

Entonces, no se trata de un análisis del problema desde un "deber ser" principista que pone del lado de enfrente aquellas experiencias con definiciones políticas y comunicacionales menos comprometidas con la construcción de contrahegemonía, sino de poner en claro que las perspectivas que engloban a todas las prácticas tienden a utilizar luego parámetros que no todas pueden cumplir. La inflación de la alternatividad perjudica a los medios menos favorecidos, no a los que cuentan con mayores recursos debido a una relación menos disruptiva con el Estado. Siguiendo a Raúl Scalabrini Ortiz, todo lo que no se legisla

explícita y taxativamente a favor del más débil queda legislado implícitamente a favor del más fuerte (Scalabrini Ortiz, 1948: 77 y 92). La lectura desde una perspectiva de transformación permite construir un lugar para la TV alternativa y defenderla como voz necesaria para la diversidad en el relato público, de ahí la pertinencia de un tratamiento como actor diferenciado dentro de la categoría sin fines de lucro.

Esto muestra la importancia de avanzar en el reclamo de la legalización diferenciando las experiencias en sentido positivo, de manera de no discriminar aquellas que por su dimensión o formas de funcionamiento se encuentran en situación de debilidad económica aunque no en recursos militantes y proyectos. La sustentabilidad debe ser un punto de llegada, no un punto de partida o una exigencia a priori, y requiere del desarrollo y la profundización de políticas públicas de promoción y fomento para todo el sector.

5. Hacia un nuevo modo de producción de la comunicación

Los canales que en la actualidad militan a favor de un lugar para los medios alternativos y comunitarios en la televisión digital, como forma de superar la limitación de la llegada que implica la tecnología analógica y su situación de alegalidad, asumen como rasgo distintivo un modo de producción de la comunicación diferente al instalado por los medios hegemónicos. Se trata, como venimos señalando, de una búsqueda no exenta de contradicciones, donde pueden convivir lógicas transformadoras con otras de mayor integración o cercanía al modelo que se quiere superar. Esto es así en la medida que las experiencias de comunicación están insertas en la sociedad capitalista, que presenta como "natural" un ejercicio de la comunicación y el periodismo vinculado con la generación de ganancias y unas relaciones de producción basadas en la propiedad privada y la división del trabajo entre quienes conciben y dirigen y los que ejecutan.

Siguiendo a Armand Mattelart (2010 [1979]: 47 y ss.), podemos puntualizar algunos elementos destacados de este proceso, que va desde los instrumentos de producción, los dispositivos y las herramientas hasta los métodos de trabajo (modos de selección de la información y criterios

de noticiabilidad, división en géneros, organización de la información), pasando por las relaciones de propiedad, la división de roles y la relación establecida con las audiencias (polaridad emisor / receptor). El modo de producción, sostiene Mattelart,

> también incluye la superestructura político jurídica (el Estado, las leyes, etc.,) y la superestructura ideológica (el sistema de ideas, imágenes y sensibilidades que naturalizan una práctica particular o una forma de las comunicación como la única posibilidad). En este sentido, las ideas y las prácticas sociales relacionadas con la libertad de prensa y expresión y con la ética profesional del comunicador constituyen formas ideológicas específicas que, dentro de la esfera de la comunicación y la información, confinan el proceso de comunicación a un marco particular, y así legitiman su función de reproducción de las relaciones sociales dentro del modo de producción capitalista. (2010 [1979]: 49)

Si bien la televisión alternativa y popular tiene un recorrido más breve que el de la radio en América Latina y se encuentra todavía intentando consolidar sus primeros pasos, es posible advertir que estos elementos son subvertidos en diferentes grados en el desarrollo de la práctica. Hablamos de un modo de producción de la comunicación que, a partir de unas condiciones particulares que remiten a la necesidad de la colaboración entre las experiencias para funcionar, promueve nuevas relaciones (entre sus integrantes, con otros grupos, con las audiencias, con el movimiento social), que pueden ser entendidas como prefigurativas del tipo de sociedad que se quiere construir. A veces esa sociedad aparece definida a priori con toda claridad (es el caso de TVPTS, de raigambre trotskista, parte de la red de medios del Partido de los Trabajadores Socialistas PTS); otras se va construyendo en la relación dialéctica entre el objetivo y el futuro imaginados (la transformación, la democracia directa, el socialismo) y el proceso mismo de la lucha (En Movimiento TV, Faro, Canal 4 Darío y Maxi).

Los matices y las distancias tienen que ver con las tradiciones teóricas y políticas que alimentan las prácticas (los paradigmas extra comunicacionales que confluyen en su desarrollo), que impactan de manera diferencial sobre las mismas. Pero las condiciones (legales, sociales, tecnológicas, de sujetos / actores involucrados) sobre las que todas se desarrollan ofician como escenario común, trazando un esquema comunicativo similar para el conjunto. Las relaciones de propiedad basadas en la comunidad de los bienes aparecen como elemento distintivo que repercute sobre la toma de decisiones, los métodos de trabajo y la organización de los diferentes roles. Lo mismo sucede con la relación hacia la comunidad (que puede ser geográfica o sociológica, o ambas), que tiene efectos sobre la pantalla, la programación y la profesionalidad, poniendo en cuestión la verticalidad del medio y la lógica autoritaria de la comunicación (Kaplún, 1996 [1985]).

La cuestión de la propiedad colectiva, social, popular o comunitaria de los equipos se destaca por lo tanto como rasgo central del antagonismo hacia los medios hegemónicos, porque lleva a impulsar relaciones igualitarias entre sus miembros, que participan del emprendimiento sin tener que rendir cuentas a un “dueño” o “gerente” y aportando desde el lugar en que los sujetos “se sienten más cómodos” (Ximena González, En Movimiento TV, 2012). Aun teniendo en cuenta los matices, la propiedad común remite a un proceso colectivo de manejo de los medios y toma de decisiones: las máquinas o la televisora como aparato pertenecen a la organización social que la impulsa, se trate de un sindicato (La Olla TV, que se inscribe en la Asociación de Trabajadores del Estado ATE - CTA), un partido de izquierda (TVPTS); de movimientos territoriales, sociales y culturales (En Movimiento TV es parte del Movimiento Popular La Dignidad; La Posta TV Canal 3 de Moreno está vinculado con El Culebrón Timbal; Canal 4 Darío y Maxi de Avellaneda, con el Centro Cultural Manuel Suárez); o de colectivos político comunicacionales (Faro TV, Antena Negra).

Esto a su vez implica destacar un tipo de relación social entre los miembros entendida como tarea militante. Al no haber dueño no hay patrón, y por lo tanto tampoco hay empleados, elemento que es común a

todas las experiencias. Es decir que en lugar de relaciones de dependencia se construyen relaciones de compañerismo, lo cual no obtura la posibilidad de explorar las maneras de "rentar" militantes: por ejemplo a través de subsidios para el desarrollo de tareas culturales y de servicio comunitario o a través de aportes de la propia organización que cobija el medio, o a través de la generación de recursos. La diferencia está dada en los casos en que la estructura organizativa es más grande (como ATE); no obstante la mayoría de estas experiencias destacan la idea de "trabajo voluntario" o "militancia" como motor de la participación en el medio:

> En nuestro canal el trabajo es voluntario, militante. [...] Faro Tv es más que un canal, es un lugar de encuentro, de actividades, de trabajo colectivo. (Pascual Calicchio, Faro TV, entrevista 2012)

> Los participantes no cobramos un sueldo, no nos regimos por la lógica patrón-empleado, todas las decisiones se toman en conjunto y funcionamos a través de asambleas. (Fernando Occhiuzzi, Faro TV, entrevista 2012)

> La Posta TV nace en el año 2007 a partir de una iniciativa de vecinos y vecinas de Cuartel V que donaron equipos de televisión de baja potencia. Con este puntapié comenzaron a trabajar voluntariamente compañeros y compañeras que soñaban con una comunidad que se comunicara por todos los medios. (La Posta TV, www.lapostaregional.com.ar)

> Los periodistas de los medios hegemónicos son empleados que responden a una línea editorial, la cual ellos mismos pueden compartir o no, pero por un sueldo responden a ella. Nuestro canal se nutrió de trabajo voluntario y militante, lo que nos hacía libres de hacer y pensar. (Ricardo Von, Canal 4 Darío y Maxi, entrevista 2012)

Urbana TV, el canal 5 del barrio Carlos Mujica de la Villa 31, ubicado en Retiro, tiene una perspectiva diferente: es afín al gobierno nacional y nace acompañando el proyecto de urbanización de la villa, como herramienta para aportar en esa pelea vecinal. Pero los equipos son propiedad de los cuatro socios que impulsan el emprendimiento, de los cuales sólo Juan Cruz Guevara vive en el lugar. El canal se reivindica como comunitario y es parte de un centro social y cultural que trabaja con niños y adolecentes penalizados, de manera que está integrado al barrio y se levanta como una de las instituciones generadas por los vecinos. Los otros socios son el ex legislador porteño Milcíades Peña, el arquitecto Gustavo Cañaveral y Raúl Carricart, impulsor del ex Canal 4 de San Telmo, fundado en 1998 con equipos entregados por Fabián Moyano, de Canal 4 Utopía. Carricart vendió el canal a la UOCRA tras más de 10 años de funcionamiento, colaborando con el nacimiento de la señal de Construir TV –que transmite por aire y a través de la TV digital (http://www.ensantelmo.com.ar)-,[120] y se sumó al armado del canal de la Villa 31.

> Primero le hablé a Milcíades Peña, le dije: "¿Vos sos periodista, me podés asesorar. ¿Qué te parece si armamos un canal de aire?" Y ahí empezamos. Hablé con mi familia para juntar los fondos para comprar la torre, después el transmisor. Armamos las cosas, trajimos un poco cada uno. Para nosotros es algo maravilloso construir en un barrio un canal, es una esperanza. (Juan Cruz Guevara, Urbana TV, entrevista 2012)

> Hicimos al revés que la mayoría de los medios que surgen por la Ley [de SCA] y van al Estado a pedir subsidios para existir. Nosotros armamos un grupo de cuatro socios, conseguimos préstamos, compramos las cámaras y los

[120] Construir TV es una de las señales que obtuvieron permisos para experimentar en TV digital junto con 360 TV, Gol TV, C5N y otras. Al no haberse realizado ningún concurso son cuestionados por el resto de los colectivos de TV, que no pudieron acceder al mismo beneficio.

> equipos y apostamos a hacer lo que podemos. Entonces queremos que sea un espacio de comunicación popular, pero también un proyecto social, político y empresario. (Milcíades Peña, entrevista en Revista Mu, 2012: 7)

El tipo de propiedad genera condiciones para una lógica de la comunicación distinta, opuesta en distintos grados a la hegemónica, que incluso puede crear imitando el modelo tradicional (praxis mimética). Esto a su vez se vincula con el tipo de funcionamiento, lo cual –vía participación de la comunidad- incide sobre la estética, los contenidos y la profesionalidad, otro eje sobre el que se proyectan matices y tensiones. Pero en todos los casos estos elementos se ponen a prueba en la propia práctica (que aparece como condición de verdad); es decir que no hay, más allá de la orientación política y comunicacional que enmarca el proyecto, grandes definiciones previas de carácter taxativo acerca de cómo debería funcionar el canal y resolverse la participación de la comunidad. Las ideas se moldean al ser puestas en práctica, teniendo en cuenta las características del dispositivo y los objetivos que impulsaron al colectivo a instalar el medio.

> Somos una propuesta participativa. […] Más bien fue surgiendo de la práctica, que intentamos que se vaya dando en distintos niveles. Por un lado en el desarrollo del canal, donde invitamos a todos los que producen algún programa, escriben un guión, dan una mano con las cámaras a que se involucren no sólo con el programa en el que están sino que vayan a la reunión semanal donde se discuten todos los temas. También intentamos que se dé en el armado de los programas y en el envío de noticias. Para eso le damos mucha importancia a la capacitación, para que la mayor cantidad de gente pueda involucrarse. (Calicchio, Faro TV, entrevista 2012)

El tema de la capacitación en relación con la participación, como vía para calificarla, es una de las preocupaciones que –como puede observarse- cruza con mayor insistencia las reflexiones de estas expe-

riencias, reconociendo en los hechos la desigual distancia de los grupos sociales respecto de las tecnologías. En algunos casos se la prioriza para alcanzar criterios de calidad en la pantalla y para la toma de decisiones; en otros intenta resolver las tensiones que se desprenden de la participación comunitaria, cuando la apertura a las voces populares no se adecúa a las expectativas que las originaron, desnudando la cultura como arena de la lucha de clases y poniendo en cuestión las políticas comunicacionales y culturales que se impulsan y de las cuales la televisora es parte.

La participación en este sentido puede darse y entenderse de diversas maneras; puede incluso desplazarse entre una participación más bien simbólica (hacer cámara durante una emisión, por ejemplo) y otra que busca ser real o de mayor calidad (intervención en las reuniones, aportes y propuestas, debate sobre objetivos), siempre asociada al nivel del compromiso que se presta. Puede delegarse en una construcción descentralizada a través de corresponsalías populares y al mismo tiempo combinarse con intentos de formar a los nuevos integrantes, a condición de entender que el ejercicio de la comunicación no es igual ni tiene la misma urgencia para todas las clases sociales.[121] González (entrevista 2012) lo plantea de la siguiente forma:

> Cuando pensamos dentro de la tele cómo tener mayor participación comunitaria, cómo hacer una tele que no esté hecha sólo por nosotros sino que esté hecha verdaderamente por los vecinos. […] Nosotros abrimos este espacio para la participación comunitaria y es muy probable que los vecinos o la gente que se acerque no toda vaya a plantear

---

[121] Este tema es ampliamente trabajado por Mattelart y Piemme (1981), pero vale la pena recordar también las reflexiones de Rodolfo Walsh sobre el Semanario de la CGT de los Argentinos y las expectativas y tensiones generadas con algunos sectores sindicales, que cuestionaban la intervención intelectual en la dirección y factura del periódico (Mestman, 1997). Las anotaciones de Walsh en sus papeles personales dejan ver las contradicciones que el intelectual enfrenta en esta tarea, y lo arduo del trabajo político a desarrollarse (Walsh, 1996).

> programas súper revolucionarios como esperamos que se planteen. A través de los talleres de capacitación buscamos que puedan proponer programas [...], ahí es donde nos enfrentamos con esto: creemos que esta participación es más completa, pero hay que atajarse a lo que venga [...]. Por ejemplo un *reality* de la misa o del templo evangélico del barrio. Abrir el juego implica esto. (González, En Movimiento TV, entrevista 2012)

Es interesante el relato porque desnuda varios temas que intentan resolverse como forma de avanzar y alcanzar los objetivos fijados: primero, el "nosotros" exclusivo que se busca superar; segundo, el carácter de clase de los integrantes de las experiencias abordado como problema; tercero, la asunción del tema de la cultura y su hibridez en relación con lo masivo y lo popular, como espacio de contradicciones entre la reproducción de las formas de ser y estar en el mundo en el capitalismo y los intentos de crear una cultura nueva, en el sentido planteado por Gramsci al referirse a la superación del folclore y el sentido común. Además hay que problematizar la herramienta, y relacionarla con los objetivos que se le piden. No implican las mismas destrezas el desarrollo de una revista barrial o un blog; todas requieren diferentes capacidades y son fundamentales en el desarrollo de una política comunicacional, entendiendo que a cada herramienta un objetivo, y a cada contexto su instrumento. El reconocimiento de las dificultades que implica la creación de un lenguaje audiovisual popular y las contradicciones de clase que se presentan en la búsqueda de una participación que haga crecer el proyecto es clave para encontrar las vías de superarlas (en lugar de negarlas, lo que lleva al idealismo, o descartarlas, lo que conduce a la imitación del esquema de comunicación que se pretende combatir).

Es decir que la participación debe ser leída en el marco de la apropiación social del medio, que como venimos sosteniendo no es un fin en sí mismo sino que se inserta en un proyecto político mayor, excediendo en mucho las definiciones clasificatorias:

Para La Olla TV es esencial la participación, es un instrumento creado por los trabajadores y trabajadoras para ser apropiado. Dos aspectos están relacionados a la participación: la forma en que gobernamos este medio y la medida democrática por el cual se pone a disposición de la comunicación popular. (Juan Alaimes, La Olla TV, entrevista 2012)

En el canal debatimos mucho sobre la participación de compañeros y vecinos en el canal, tanto trabajando o como televidentes. Siempre el deseo fue tener una mayor penetración en el barrio, que nos vean más, que se acerquen más, que hagan la tele comunitaria con nosotros. En ese sentido fue tan amplia y diversa la participación que es difícil definirla. No sólo en las personas que asistieron y participaron, sino también en el vínculo que tuvieron con nuestra experiencia. Por ejemplo, hubo quien fue una vez como espectador a ver el programa en vivo y se interesó en hacer cámara (o porque nos faltaba un camarógrafo en ese momento), y quienes han estado trabajando desde los orígenes del canal con un compromiso muy grande con esta experiencia. (Von, Canal 4 Darío y Maxi, entrevista 2012)

Vamos definiendo en la práctica y no leyendo un manual. Es algo que venimos trabajando: ¿Qué es la participación? ¿Por qué seríamos comunitarios? ¿Porque voy a registrar al vecino soy popular? Lo alternativo tiene que ver con ciertas formas de producción, canales de distribución y exhibición, me parece que es un poco más claro, nadie pondría en discusión que somos alternativos. Ahora, qué es lo comunitario y qué es lo popular es más complejo. ¿Qué es lo que nos diferencia? Porque si vamos a hacer Encuentro o Construir TV pero con menor factura y equipos de menor calidad, no me parece que sea eso. (González, En Movimiento TV, entrevista 2012)

Las preguntas que los actores se hacen respecto de su práctica, y que reenvían a núcleos problemáticos de la alternatividad, son diferentes a las preguntas que guían la práctica de la comunicación hegemónica. Estos interrogantes además permiten advertir distancias importantes y un modo de producción de la comunicación de otro orden, donde los aspectos señalados son considerados un problema que merece ser reflexionado. Las empresas mediáticas, en cambio, cuando "recuperan" la participación lo hacen desde la rentabilidad: antes los llamados telefónicos anunciaban el simulacro de un contacto, hoy las nuevas tecnologías y las redes sociales se presentan como ágora, sin interrogar las reglas y condiciones de uso de esas tecnologías. Más que inaugurar una nueva forma de pensar la comunicación mediada aparece como "desarrollo de nuevos productos", manteniendo el esquema de la comunicación a través de la institución emisora como determinante de todo el proceso comunicacional.

Por último, y vinculado directamente con lo anterior, está el tema de la profesionalización. Como sostuvimos en apartados anteriores, ésta suele aparecer como requisito en los procesos de institucionalización del medio, desnaturalizando sus objetivos y razón de ser, leída en clave del modo de producción industrial de la comunicación cuyos objetivos están dados por la maximización de las ganancias. De manera que es necesario poner en cuestión qué se entiende por esto, si "ser profesional" implica unas características técnicas en los equipos utilizados, un tipo de locución y el desarrollo de unos géneros establecidos (porque estamos acostumbrados como televidentes), o si tiene que ver con otros criterios, enlazados con la experimentación y la llegada. Acá las posiciones van desde la defensa de la experimentación y la búsqueda de mayor calidad al refugio en la artesanalidad, destacando elementos que hacen a una noción más contracultural de la experiencia. Pero en todos los casos y aún con sus matices, la profesionalidad se presenta siempre bajo otros valores:

> No somos profesionales porque el canal se ha sostenido con trabajo voluntario. Entonces como no tenemos un sueldo, no nos podemos dedicar profesionalmente y lo compartimos con otros trabajos. Además la mayoría no tenía una

carrera universitaria vinculada a la comunicación o al lenguaje audiovisual. Algunos sí, ellos entregaron a este espacio comunitario lo que fueron aprendiendo en las facultades. El espacio siempre estuvo abierto a la participación de compañeros y vecinos, sin siquiera a veces tener conocimientos básicos sobre cómo hacer televisión. Por eso siempre se combinaron conocimientos diversos y diferentes niveles de saberes. Nunca nos preocupamos mucho por ser profesionales, a mí en lo personal me gusta el espíritu amateur, de hacerlo porque nos gusta, porque lo amamos, nos realiza como personas. Por eso si bien siempre la aspiración fue que los programas salieran bien estéticamente, con la mejor calidad y pocos errores, lo importante era hacerlo, la experiencia de hacerlo lo mejor posible con los medios con los que contamos. Esto no quita la posibilidad de en el futuro podamos dedicarnos profesionalmente a hacer una tele comunitaria combativa y anticapitalista. Pero en las condiciones actuales creo que es imposible. (Von, Canal 4 Darío y Maxi, entrevista 2012)

Es algo que está siempre en debate. Queremos hacer programas de calidad, pero siempre es difícil definir qué es la calidad y quién determina los criterios. En el canal participan y participaron muchos compañeros y compañeras que son "profesionales" del cine y la TV, periodistas, estudiantes de cine, de comunicación social, de producción audiovisual, que vienen con un gran conocimiento […] pero que buscan en una televisora comunitaria otra forma de aplicarlos, con otros valores, con otro compromiso, con otra práctica. Ahí se produce un cruce interesante y se van redefiniendo este tipo de conceptos. (Calicchio, Faro TV, entrevista 2012)

En el equipo de La Olla trabajan profesionales. Periodistas, diseñadores, desarrolladores, editores, realizadores, documentalistas, productores, operadores, administrativos hacen

> posible llevar a cabo la consigna de lograr comunicar con calidad y responsabilidad. Cuidamos todos los aspectos […] Podemos desarrollar nuestro trabajo profesionalmente porque detrás hay una organización que se propuso crear y sostener esta herramienta comunicacional como proyecto político. (Alaimes, La Olla TV, entrevista 2012)

> Si profesionalismo se entiende por seriedad y compromiso en el trabajo militante, sistematicidad para adquirir experiencia, audacia para pensar nuevas ideas, creatividad para sortear miles de obstáculos, etcétera […], entonces promovemos un fuerte criterio de profesionalidad. Hoy la TV alternativa, popular o comunitaria debe entenderse como un estadio de la lucha en el camino de la conquista de los grandes medios de comunicación para los trabajadores y el pueblo, que sólo puede lograrse durante un proceso revolucionario como lo demuestra la historia […]. Esta perspectiva no es compartida por la mayoría de los medios alternativos o comunitarios, que muchas veces consideran su práctica como un fin. (Javier Gabino, TVPTS, entrevista 2012)

Las distintas posiciones acerca de qué es lo profesional en televisión y comunicación alternativa se vincula con las lecturas sobre las vías de participación de la comunidad, de los trabajadores, estudiantes o vecinos y las formas de organización política que sustentan la práctica, pero nunca se la entiende como resultado exclusivo de una formación técnica o académica y mucho menos como una decisión administrativa. En todo caso esta formación implica un saber que se aporta, en la medida que cada uno de los integrantes hacen lo suyo desde el saber con el que cuentan, y la propia experiencia oficia como síntesis, como espacio de enseñanza y aprendizaje en acción. Por lo tanto la participación puede ser defendida por su carácter horizontal y asambleario, o realizada a través del centralismo democrático, o delegada en referentes de la comunidad (como en el caso de Urbana TV). *Lo que define en última instancia es el proyecto mayor en el cual la práctica se inserta*, del cual la

televisora es expresión. Aun en los casos en que el canal se erige como organización política (en el sentido de sustitución), el ideario sobre el que se practica otra lógica de la comunicación es el responsable de la orientación general, y la práctica su puesta a prueba.

Por eso entendemos estas experiencias en el marco de un proceso de construcción de poder popular, conceptualizado como la capacidad de los sectores populares de darse sus propias herramientas creándolas o quitándoselas (y resignificándolas) a las clases dominantes, hasta llegar a construir un nuevo Estado y una nueva sociedad. Se trata –en la lectura de Antonio Gramsci alrededor de la "guerra de posiciones" para los momentos fríos y las sociedades complejas-, de desarrollar "la capacidad de pelear los innumerables espacios de la sociedad moderna en períodos en los que el choque frontal contra el Estado no es posible" (Caviasca, 2011: 62). Además, la promoción de lo colectivo, de trabajar en común por un objetivo mayor, determina en buena medida unos métodos de trabajo donde el individualismo, la competencia y la figuración tienen poco lugar, anticipando desde lo cotidiano la sociedad que se añora.

Los desafíos de hacer una televisión abierta y participativa, de calidad y con objetivos de transformación se proyectan sobre los contenidos y la definición de los valores que hacen a lo noticiable, tensionando en algunos casos la comunicación hacia las necesidades de la organización política. Sobre cómo se traducen estos debates y definiciones sobre el ejercicio del periodismo de contrainformación, nos abocaremos en el próximo capítulo. Por ahora va quedando planteado que estamos ante canales de televisión sin fines de lucro que tienen una lógica de funcionamiento particular, un tipo de estructura colectiva sin relaciones de dependencia y que se encuentran en examen permanente acerca de los modos de crecer y sostener una pantalla que muestre lo que la televisión hegemónica no muestra, trazando un camino hacia un modo producción de la comunicación en contradicción como el modo dominante. Esta naturaleza, que tiene una larga tradición en América Latina, es la que reclama ser reconocida jurídicamente como actor diferenciado dentro de la categoría sin fines de lucro, paso necesario para abordar la masividad y superar la etapa analógica en tiempos de televisión digital y convergencia.

CAPÍTULO VI
La noticia alternativa y la televisión popular

1. Comunicación para la transformación

Los colectivos que en la actualidad intentan construir una pantalla de televisión alternativa tienen en común un modo de producción de la comunicación distinto al hegemónico, basado en la propiedad social o comunitaria de los equipos y en la búsqueda de unas formas de apertura que garanticen o faciliten la participación de la comunidad. Esto repercute en el ejercicio del periodismo, poniendo en cuestión la idea de "profesionalidad" –tal como desarrollamos en los capítulos IV y V-, lo cual a su vez intervendrá de manera problemática sobre la pantalla. También los objetivos que se fijan los medios y sus declaraciones de principios van a tener una correspondencia (no lineal ni mecánica, ni exenta de contradicciones) con las formas alternativas de hacer televisión, más cercanas a la argumentación de ideas que a la velocidad, la espectacularización y el cambio vertiginoso de planos sobre los que se funda la Neo TV (Eco, 1983).

Los objetivos hacen a las tácticas que se ponen en práctica en el medio, traduciéndose en el lenguaje que se construye y en la agenda de temas que se presentan. Si el objetivo del medio es el lucro, el funcionamiento de la televisión estará constreñido por las exigencias del campo económico que, como describe Pierre Bourdieu (1997), se expresan a través de la lógica de la competencia por valorizar el segundo mediante la medición del rating, convirtiendo al mercado en legitimador y anulando la pregunta sobre la calidad y los valores en nombre de las

audiencias. El chequeo de la información se dejará de lado por la primicia; la política se pondrá en un lugar secundario por considerarse aburrida y se priorizará el espectáculo y el "pensamiento rápido", refractario a los tiempos de la argumentación (Bourdieu, 1997: 38 y ss.).

En el capítulo II profundizamos en las condiciones que hacen al funcionamiento de la TV alternativa, basada en la colaboración entre los colectivos como forma de componer la pantalla. Se trata ahora de estudiar los objetivos declarados y las maneras en que estos impactan sobre la agenda y la programación. ¿Qué implicancias tiene para la evolución de las emisoras su opción por constituirse como expresión de proyectos políticos más amplios? Comencemos por Canal 4 Darío y Maxi, que inició sus transmisiones en 2007 desde el Centro Cultural Manuel Suárez, luego de salir desde el puente Pueyrredón durante el quinto aniversario de la masacre de Avellaneda. Este canal, el primero en emitir de manera regular por aire en banda de VHF y por Internet a través de un servicio gratuito de *streaming*, tiene como punto de partida para la práctica una conceptualización de la comunicación como herramienta asociada a las organizaciones sociales. Esto se traduce en el nombre elegido, que reivindica las figuras de los militantes piqueteros asesinados durante la represión en el puente en junio de 2002, Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, y explica los objetivos de la experiencia, leídos en términos de "despertar conciencias" frente al ocultamiento producido por los medios hegemónicos: el "hambre de los niños pobres, la tortura en las comisarías de todo el país, la destrucción y contaminación del medioambiente, el trabajo esclavo", sostiene Ricardo Von (2012), uno de sus integrantes.

> En una de las puertas del canal teníamos pintada una cita del anarquista catalán Durruty, que dice: "Llevamos un mundo nuevo en nuestros corazones, y ese mundo está creciendo en este instante". Ese mundo tiene que ver con una transformación profunda de la sociedad, por un cambio revolucionario. La mayoría de los compañeros que hemos sostenido el canal creemos en la revolución, en un cambio radical de las estructuras capitalistas. Y ese cambio se dará con un pueblo consciente e informado, que salga de la

> alienación a la que lo someten los empresarios y poderosos. (Von, 2012)

Por su lado, La Posta TV Canal 3 de Moreno se declara como parte de un conjunto de expresiones de comunicación y cultura gestionadas por la organización cultural y territorial El Culebrón Timbal. La propuesta hace eje en el barrio como escenario de comunicación, privilegiando las iniciativas públicas vecinales. Sus comienzos hay que buscarlos en 1997, cuando el proyecto social comenzó a dar sus primeros pasos en el noroeste del Gran Buenos Aires. El canal propiamente dicho comienza a funcionar en 2007 a partir de la iniciativa de vecinos de Cuartel V, que donaron los aparatos para la transmisión. "Al mismo tiempo, el equipo de producción audiovisual de El Culebrón Timbal comenzó a generar contenidos propios que van enriqueciendo la señal junto a producciones de organizaciones sociales" (www.lapostaregional.com.ar).

Los objetivos de La Posta TV, al igual que los del resto del Plurimedio Regional conformado por la radio, una agencia y un diario además del canal, se enfocan en la restitución de los vínculos territoriales a través de la reflexión y la capacitación, la generación de hechos culturales y la promoción de un debate sobre el arte y la estética popular. El trabajo apunta a transformar desde la cultura, o mejor, atendiendo a la dimensión cultural del desarrollo territorial, sumando vecinos "a la discusión de los temas del barrio" (Balán y otros, 2002: 17). De ahí la propuesta de articular "redes solidarias que conecten a artistas, medios locales de comunicación, centros culturales y organizaciones sociales del conurbano bonaerense en torno a proyectos comunes", para que "se traduzcan en políticas comunitarias, públicas e incluso estatales" (www.lapostaregional.com.ar). La Posta es integrante de la Federación Argentina de Radios Comunitarias (FARCO):

> No somos un medio en sí mismo, nos consideramos parte de un proyecto más abarcador que es la productora cultural comunitaria. Para que exista el medio necesitamos partir de que la comunidad donde estamos ya produce un montón de contenidos. Nosotros le damos una forma organizativa y un

> sentido político a eso, lo que necesita de la formación de un lenguaje y cuadros que lo lleven adelante. (César Baldoni, citado en Antonini y López, 2011).

Esta raigambre en la militancia territorial es común en muchas de las experiencias, aunque se la conceptualiza de distintas maneras y asume diferentes modalidades. En unos casos está asociada a la participación vecinal en términos de construcción de ciudadanía (La Posta), en otros se la asocia a una intervención política que lee el territorio más allá del barrio para pensarlo como base social (sindical, estudiantil, de género, etcétera), en confrontación con las instituciones (TVPTS). También se la entiende como construcción de poder popular (Canal 4 Darío y Maxi, En Movimiento TV) o fortalecimiento de lazos comunitarios y ciudadanos (Faro TV), en el sentido de hacer del espectador un productor activo que se apropie de la herramienta y colabore con su desarrollo. Los tiempos de esta televisión están muy alejados de la velocidad de la TV comercial porque los objetivos no tienen nada que ver con el lucro; el ritmo se asocia más al pálpito del trabajo social (Gumucio, 2003). La cuestión de la masividad atraviesa la inserción comunitaria, explicada como “masividad de lo profundo”:

> Nosotros […] nos planteamos una masividad territorial. […] Como un canal comunitario, también en el sentido de barrial, en el sentido de hacer base, asentarnos en un territorio. […] Lo que hacemos es meternos sobre todo en las luchas locales. Ahí en Avellaneda quemaron vivo en la comisaría tercera de Dock Sud a un pibe, Nahuel Balsano, entonces nosotros estamos trabajando con ellos, junto a la familia, organizando los festivales, con el barrio que se está movilizando. Tenemos el polo petroquímico, el Riachuelo, el arroyo Sarandí, toda la contaminación. Ahí los vecinos también se están organizando. Vamos con ellos, trabajamos, cubrimos como el medio del barrio y desde ese punto de vista nos referenciamos. (Canal 4 Darío y Maxi, citado en AAVV, 2012: 216 y 217)

TVPTS es parte de la red nacional de medios del Partido de los Trabajadores por el Socialismo (PTS). Su propuesta es el debate y la difusión de las "ideas revolucionarias", la circulación de experiencias organizativas de jóvenes y trabajadores y la coordinación entre distintos sectores y frentes de lucha. Nace en 2009 y se presenta como "el primer canal de la izquierda". De las emisoras que en esta investigación se analizan, es la única que plantea una condición transicional de la experiencia en el camino del control obrero de los medios de producción, incluyendo la televisión.[122] Estos elementos van a confluir en una pantalla de estética documental a propagandística, y en un tono que va del pedagogismo y la concientización a la contrainformación como recurso de desvendamiento de la ideología en el marco de respuestas urgentes y campañas de denuncia contra el gobierno y las patronales.

En 2009, además de TVPTS, también comienzan a transmitir Antena Negra TV desde Parque Centenario y Faro TV desde la Mutual Sentimiento, en Chacarita. En diciembre de ese año la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) dicta una resolución a través de la cual se realizaba un censo de emisoras de baja potencia, apurando los emprendimientos que en los años anteriores habían comenzado a experimentar y animándolos a dar el paso hacia la regularización de las emisiones. Antena Negra se conforma luego de una separación del Canal 4 Darío y Maxi, y se instala en un ex Banco Mayo recuperado en 2002 en el marco del fenómeno de las asambleas barriales, integrando la Red Nacional de Medios Alternativos (RNMA). En su

---

[122] Citando el *Qué hacer* de Lenin, TVPTS afirma que "un periódico es como el andamio para los trabajadores cuando construyen un edificio, porque el andamio no es el edificio, es lo que permite delimitar el espacio del edificio que están construyendo, comunicarse entre sí y colaborar. […] Incluso cuando el edificio está terminado el andamio se rompe, se tira y se ve cuál es el andamio que es necesario para el próximo edificio. Entonces nosotros estamos en la misma lógica con la TV por Internet, es nuestro andamio para nuestro edificio hoy. Cuando no sirva más lo vamos a romper y lo vamos a tirar, cuando podamos tener los grandes medios de comunicación será otra cosa". (TVPTS, citado en AAVV, 2012: 221)

declaración de principios se sostiene como eje central la dimensión comunicacional de la práctica, planteando que su objetivo es contribuir a

> mejorarnos como sociedad, reflejando y formando parte activa de los procesos de cambio social en función de aportar a la organización y la lucha de los diversos sectores. […] Hacemos política a través de la comunicación. O sea que tenemos objetivos generales que esperamos realizar a través de la herramienta que elegimos que es el medio audiovisual. (www.antenanegratv.noblogs.org)

Faro TV se presenta como un canal de televisión comunitaria de "carácter social, cultural, educativo e informativo, donde la comunidad es la principal protagonista". Su preocupación es la construcción de nuevas formas de comunicación, donde puedan expresarse diversas voces. Algunos de sus integrantes militan en Barrios de Pie, una organización territorial que integra el Frente Amplio Progresista, o en el Movimiento Universitario Sur, aunque destacan que el medio no pertenece a ningún partido político. Sus objetivos son promover la participación de los vecinos y las organizaciones sociales en la realización de los programas y en la toma de decisiones, actuando como un centro de participación comunitaria e impulsando la apropiación del medio como eje de la práctica.[123] Esto se va a traducir en una pantalla que destaca el protagonismo vecinal, y en unos programas que describen y

---

[123] Como consignamos páginas más atrás, Faro TV sufrió una ruptura importante tras el cierre de esta investigación, cuando se separó el grupo de integrantes no vinculados con Barrios de Pie. Si bien no es posible detenernos acá en un análisis de las razones que motivaron la escisión entre Canal 5 Comunitario (ligados a la organización, que permaneció funcionando en la Mutual Sentimiento hasta finalmente dejar de emitir), y quienes mantuvieron la identidad Faro TV, vemos a modo de hipótesis posibles el compromiso con la experiencia en los períodos electorales, la profundización de las diferencias en cuánto a cómo encarar el trabajo y las posiciones que fue asumiendo paulatinamente Libres del Sur a partir de sus alianzas en el FAP y luego en UNEN.

ponen en común la cultura ciudadana y las costumbres barriales, pero "produciendo con calidad artística para llegar a un público masivo" (www.farotv.blogspot.com.ar).

Como vemos, la preocupación por la inserción del canal en su comunidad recorre buena parte de las experiencias, aunque toda una gama de matices las atraviesan. En Movimiento TV es parte del Movimiento Popular La Dignidad (MPLD), que tiene un desarrollo en política de medios comunitarios, e integra el Espacio Abierto de Televisión Alternativa. Además del canal, el MPLD cuenta con una radio y un periódico que se reparte gratuitamente todas las semanas en lugares de alta circulación de personas, como las terminales de ferrocarril. El proceso de este canal fue un poco más lento que el resto, en razón de la separación entre el área de producción y la ubicación de los equipos de transmisión. La primera está instalada en el Espacio Bonpland, un mercado recuperado en el barrio porteño de Palermo, mientras que la segunda, junto con transmisor y estudios, se levanta en Villa Soldati. El proceso que llevó finalmente a subrayar la pertenencia del canal a Soldati estuvo marcado por un debate acerca de la participación y el interrogante por el sujeto de la construcción política y reivindicativa, de manera de lograr que los vecinos consideraran como propia la emisora. El MPLD es una organización con presencia territorial en el frente de trabajadores desocupados, de modo que el medio viene a ponerse al servicio de sus demandas y se propone actuar como articulador de las expresiones de la comunidad.

Finalmente entre los canales más recientes están Urbana TV Canal 5, que emite desde el barrio Carlos Mujica de la Villa 31, en Retiro (integrante de ARBIA-COMARECO); y La Olla TV, que funciona desde una plataforma web y se vincula orgánicamente con la CTA opositora. Mientras que Urbana TV responde a una idea de lo comunitario como visibilización de las actividades sociales y culturales que se desarrollan en el barrio, acompañando la política de urbanización de la villa; La Olla se presenta como un espacio político que se inscribe en la tradición de lucha de los trabajadores de la central sindical, la Asociación Trabajadores del Estado (ATE), la iniciativa hacia la Constituyente Social "y un una extensa red de equipos de comunicación gremiales,

barriales, culturales ubicados geográficamente en todo el país" (Alaimes, 2012).

Todos estos elementos juegan un papel preponderante en la construcción de la pantalla y muy particularmente en la agenda de temas y en los criterios que se ponen en práctica para definir lo noticiable, donde la "gente común" aparece como protagonista, dando lugar a una estética televisiva y a unos contenidos que se ubican en las antípodas de la TV hegemónica. El énfasis en lo barrial genera un ritmo televisivo particular, basado en las necesidades cotidianas: los oficios que persisten (Faro), las mejoras en la villa (Urbana TV), los problemas comunes (En Movimiento, La Posta), las expresiones contraculturales y juveniles (Antena Negra). Las urgencias no se definen por los tiempos vertiginosos de la TV sino por las necesidades políticas de los colectivos que referencian al medio. La definición de objetivos que van más allá de la televisión (y de la comunicación en general) organiza la agenda de temas y las prioridades que tendrá la pantalla, por lo tanto los hechos se construirán en el flujo de sus causas y consecuencias: se mira el presente a la luz del pasado para construir el futuro.

En los cruces y los matices entre las emisoras es donde se encuentra la mayor riqueza, lo que hace única a cada una de ellas y lo que permite, o no, construir en conjunto una televisión popular se plantee el desafío de la masividad. En el próximo apartado estudiaremos los modos en que los objetivos de transformación, que trascienden al medio, se expresan en los criterios de noticiabilidad, conformando pantallas que van desde la composición de un "fresco" barrial a otras impulsadas por el conflicto, pasando por el uso de la herramienta en sentido concientizador. En todos los casos, la agenda de temas responde a valores que tienen que ver con la solidaridad, la construcción popular y la protesta social.

2. Hacer visible lo invisible: la noticia en el periodismo alternativo

En el prólogo a la tercera edición de *Operación Masacre*, Rodolfo Walsh escribe que "a doce años de distancia se pueden revisar las colecciones de los diarios, y esta historia no existió ni existe". Se refiere a los fusilamientos de José León Suárez en junio de 1956, "una historia así,

con un muerto que habla", que inicialmente cree que se disputarán las redacciones de los diarios y en cambio, se encuentra con un "multitudinario esquive de bulto". "Así que ambulo por los suburbios cada vez más remotos del periodismo, hasta que al fin recalo en un sótano de Leandro Alem donde se hace una hojita gremial, y encuentro un hombre que se anima" (Walsh, 1988 [1972]: 13).

Esta cita pone en evidencia la trama de relaciones entre los medios de comunicación y el poder, y a la vez es una puerta de entrada al ejercicio del periodismo desde una concepción tradicional y desde la comunicación alternativa y la contrainformación. Walsh reconoce en ese prólogo cierta ingenuidad: imagina que la investigación sobre los fusilamientos que lo obliga a cambiar de identidad y circular armado durante algún tiempo merecerá un Pullitzer; siente la adrenalina del héroe individual que a fuerza de arrancar la verdad llegará a la tapa de los grandes diarios. Se trata de una imagen romántica del periodismo, desde una concepción liberal "profesional".[124] Es el propio Walsh quien al golpearse de frente contra esta tradición comienza una etapa de pasaje hacia otras maneras de entender el oficio, como arma de denuncia y como herramienta para la acción. También (y sobre todo) implica una ruptura con su forma de ver el mundo y un punto de partida para su militancia política revolucionaria, que lo lleva a integrar la CGT de los Argentinos, las Fuerzas Armadas Peronistas y luego la organización Montoneros.

Parece evidente que si nos ajustamos a una teoría de la noticia, los fusilamientos de José León Suárez contendrían todos los "ingredientes" que hacen a un acontecimiento noticiable en tiempos de normalidad. Pero el ejercicio del periodismo está presionado por el contexto, las imágenes que los periodistas tienen de sí mismos, la relación de la institución mediática con el poder, el carácter de la propiedad, el tipo de organización y lo que se entiende en distintos momentos como "ética"

[124] "En *Operación Masacre* yo libraba una batalla periodística 'como si' existiera la justicia, el castigo, la inviolabilidad de la persona humana. Renuncié al encuadre histórico, al menos parcialmente. Eso no era únicamente una viveza; respondía en parte a mis ambigüedades políticas. *¿Quién mató a Rosendo?*, en cambio, es una impugnación absoluta al sistema y corresponde a otra etapa de formación política". (Walsh, 1996: 119)

profesional y “libertad de prensa” en tanto ideología destinada a reproducir el funcionamiento del conjunto (Mattelart, 2010 [1979]: 49). Es decir que si el contexto de la dictadura de Aramburu y Rojas opera silenciando una brutal represión, la cita al libro de Walsh también viene a desnudar, a través de su prosa, la existencia de unos procesos de selección de información que hace que unos acontecimientos “existan” y otros no en términos de circulación pública. Estos procesos obedecen a criterios ideológicos y rutinas de trabajo naturalizadas, pero son flexibles: los “valores noticia” cambian con el tiempo, y pueden constituir series (Wolf, 2004: 225). En escenarios represivos se imponen con la censura y la coerción, mientras que en momentos de democracia representativa asumen formas más sutiles pero igualmente opacas. Es el desplazamiento que va de la dominación a la hegemonía: en ambos casos una enorme porción de lo que sucede no va a alcanzar el estatuto de noticia.

¿Cuáles son los criterios que hacen que un acontecimiento sea noticiable para un medio alternativo, popular y comunitario? ¿Qué rutinas diferenciales se ponen en práctica? En el capítulo II desarrollamos algunos elementos alrededor del periodismo de contrainformación, planteados en clave de polémica con la propuesta del catedrático chileno Armando Cassigoli, para quien

> La contrainformación usa el sistema y lo da vuelta, lo mira desde la perspectiva de los trabajadores, de los pueblos dominados. No hace un cine alternativo (aunque eventualmente podría hacerlo) sino que analiza con un criterio de clase el cine oficial. Analiza los noticiarios televisivos dándolos vuelta, variando el punto de vista, la óptica de análisis y las contradicciones. (Cassigoli, 1989: 67).

Nuestra lectura en cambio apunta a entender el ejercicio de la contrainformación como una práctica no limitada a la lectura crítica de medios, sino centrada en la *generación de agenda propia* vinculada con los intereses y las demandas de los grupos subalternos. De otro modo aquello que no es noticia para los medios hegemónicos tampoco lo será para la alternatividad, como si se tratara de las dos caras de una misma moneda y en definitiva, del mismo criterio de selección. Esto no

significa que se evite trabajar sobre los mismos temas: cuando las agendas coinciden la lectura crítica se enfrentará a la dominante, y para esto se apelará a otras fuentes, a otros modos de colocar la cámara (otros modos de ver) y de narrar los acontecimientos, devolviéndoles su historicidad. Pero siguiendo las agendas e imaginarios de los colectivos de comunicación popular, se trata de una política integral que contiene el planteo de Cassigoli (la lectura crítica) pero lo supera: Su objetivo es instalar en el debate público, como disputa de sentido y ejercicio de contrainformación, sucesos, temas y puntos de vista que no tienen lugar en la agenda hegemónica (o que lo tienen de manera tergiversada), y que son necesarios en la batalla por una nueva subjetividad emancipadora.

Según Mauro Wolf, la noticiabilidad está compuesta por una serie de requisitos y valores que se les exige a los acontecimientos para adquirir existencia pública como noticias (Wolf, 2004: 216). Ya señalamos que estos atributos, que son un conjunto de reglas prácticas que orientan a periodistas y productores en la selección de la información y su tratamiento (qué hay que enfatizar, qué hay que dejar de lado), pueden ser modificados con el tiempo, pero se mantienen dentro de una línea general que hace a la visión de mundo de la institución productora. Stella Martini sostiene que los valores noticia más importantes son la novedad y la ruptura de la rutina cotidiana, la imprevisibilidad, la gravedad y la magnitud del acontecimiento; la jerarquía de los personajes implicados, la evolución futura y la proximidad geográfica con el público (Martini, 2000: 89-90). Además destaca, para el caso de la televisión, que la noticia "está presionada por los efectos dela inmediatez, y de la transmisión en directo. Por eso en televisión, la noticia es también el presente de lo que está sucediendo" (Martini, 2000: 33).[125]

Teniendo esto en cuenta, ¿cuáles son los "valores noticia" que hacen a la televisión alternativa? ¿Qué acontecimientos son considerados signifi-

[125] Wolf sostiene sobre el mismo punto: "Distorsión, fragmentación, dificultad de argumentar y tratar en profundidad y coherentemente los temas presentados, son pues características debidas por un lado a la forma en que se desarrolla la producción televisiva, y por otro lado a los valores y a la cultura profesional que los periodistas interiorizan y practican". (Wolf, 2004: 221 y 222)

cativos y de qué manera se los trabaja? ¿Cómo conciben los impulsores de la televisión popular su propia práctica? Las respuestas a estos interrogantes encierran en buena medida cuánto hay de distanciamiento y de integración con las prácticas hegemónicas. Los criterios de importancia que definen la noticiabilidad son expresión de los objetivos del medio y de la visión de mundo de sus impulsores; además, al no estar presionados por la primicia, la velocidad ni por el valor del segundo televisivo, los métodos de trabajo pueden escapar a los procesos de rutinización dando mayor espacio a la reflexión sobre la propia práctica, lo cual es atributo de la alternatividad, mientras que en la televisión hegemónica las rutinas productivas apuntan a la estandarización del trabajo necesaria para la rapidez en la toma de decisiones, "sin reflexionar demasiado" (Gans, citado en Wolf, 2004: 224).

El día a día, el fluir cotidiano y las necesidades de los sujetos movilizados tienen poco que ver con la novedad, la espectacularización o la jerarquía de las personas involucradas. "Hacer visible lo invisible" o "mostrar lo que los medios no muestran" son las frases más escuchadas frente al interrogante acerca de la conformación de la agenda en la televisión popular. Por eso el mundo de todos los días tiene un lugar privilegiado, y lejos de presentarse como un "mundo gris" sobre el que se proyecta una mirada antropológica, aparece como lugar preciado de encuentro y diálogo. De igual manera se esgrimen la "acumulación política", la "difusión de ideas revolucionarias", la "defensa del clasismo" y el "fortalecimiento de los trabajos militantes", que demuestran la posibilidad de poner en práctica otras relaciones sociales anticapitalistas y solidarias cuando se habla de construcción de agenda en relación con los objetivos de transformación.

Precisamente, las entrevistas realizadas a los integrantes de los colectivos de TV popular, el visionado de los informes y la observación dan cuenta de una apreciación de los acontecimientos bien diferente de la hegemónica. En la descripción que los actores hacen de su propia práctica, los "valores noticia" que más se citan son: 1) la relevancia social y política de los hechos, más allá de su gravedad; 2) las demandas populares y conflictos, junto con las razones que los motivan; 3) las necesidades comunicativas de los protagonistas de los acontecimientos; 4) la promoción de la militancia y la construcción cotidiana; 5) la me-

moria histórica; 6) la denuncia; 7) la cercanía (en relación con la noción de comunidad y cultura popular); 8) la solidaridad y el fortalecimiento de vínculos entre distintos frentes y organizaciones; 9) el desenmascaramiento de la ideología dominante; y 10) los objetivos políticos propios de los colectivos de comunicación.

> Se tiene muy en cuenta la opinión de los miembros de la televisora, los valores más reivindicativos son los que hacen que la sociedad sea más compañera, trabaje unida y sin competencia. El compromiso, el compañerismo, la solidaridad y la responsabilidad. (Fernando Occhiuzzi, Faro TV, 2012)

> Si tengo que definir en el momento actual "la noticia para nosotros", yo creo que es la difusión de todos los hechos que aporten a fortalecer la moral de organización y lucha de los sectores obreros y populares. De todas aquellas noticias que aporten a su reconocimiento como clase, o el reconocimiento de sus enemigos de clase. Y esto debe ser tomado en un sentido amplio, que incluye la difusión de "noticias" que también son debates al interior de los sectores de trabajadores, como la lucha contra el machismo, la homofobia, contra la opresión a los extranjeros (bolivianos, chilenos, paraguayos, etc.). (Javier Gabino, TVPTS, 2012)

> [Se valorizan los] acontecimientos que acumulan en nuestros ejes temáticos o se producen en donde los protagonistas necesitan comunicar su propio punto de vista. (Juan Alaimes, La Olla TV, 2012)

> Tienen prioridad [...] aquellas actividades que nos sugieren los vecinos y las organizaciones sociales. [...] Tenemos en cuenta que sirvan para fortalecer a los movimientos populares, a las organizaciones sociales, e instalar los temas que hacen a su agenda, no a la agenda que pretenden instalar desde los medios comerciales o desde los oficiales.

> En nuestra declaración de principios decimos que nuestra propuesta es participativa, democrática, solidaria, abierta a las minorías. No ocultamos los conflictos sociales sino que los mostramos e intentamos aportar a su solución. Un ejemplo que siempre aparece: si vamos a cubrir un corte, un piquete, una marcha, no lo vamos a analizar como un problema de tránsito. (Pacual Calicchio, Faro TV, 2012)

> Noticia es un hecho, situación, historia que tiene una relevancia social. […] Para mí, la relevancia social está dada por la importancia de los sucesos. Y ahí el enfoque es radicalmente opuesto a los medios hegemónicos. Si para un canal comercial un piquete de organizaciones sociales en el centro de la ciudad significa caos de tránsito y malestar de taxistas y automovilistas (a quienes se acercan a entrevistar para que vomiten la rabia que los periodistas buscan), para nosotros son compañeros que se movilizan para reclamar sus legítimos derechos […] Por ser un canal anclado en el barrio de Piñeyro, Gerli, noticias son también eventos o acontecimientos locales, que suceden cerca del centro cultural donde funcionamos. Puede ser cubrir un festival de teatro que organiza la sociedad de fomento del barrio o un hecho de abuso policial, como ocurrió con el caso de Nahuel Balsano […] Nosotros nos involucramos en el tema porque la familia se nos acercó, desesperada porque ya ningún medio se interesaba por el caso (Ricardo Von, Canal 4 Darío y Maxi, 2012)

Siguiendo estas reflexiones, pueden advertirse al menos tres zonas en las que es posible agrupar los “requisitos” o “valores” que, de manera flexible, hacen a lo noticiable para el periodismo de contrainformación en la televisión alternativa. Una tiene que ver con la *dimensión comunitaria de la práctica y el trabajo territorial* (cercanía, protagonismo popular, cotidianidad que destacan el acontecimiento desde el fluir diario y no por su espectacularidad); la segunda se relaciona con *la denuncia y la argumentación* (desenmascaramiento, enfoque confrontativo

respecto de los medios hegemónicos, historia de las negociaciones previas a la puesta en acto del conflicto), y la tercera finalmente con la *construcción de una nueva subjetividad, es decir, con la construcción de la alternativa o propuesta* (relevancia social, memoria histórica, campañas, valores solidarios y de compañerismo, autogestión, etc.).

Estas zonas se expresan bien en la consigna "hacer visible lo invisible": en la primera porque implica la construcción de una pantalla cuyo protagonista es la "gente común" y no la "gente famosa", las estrellas televisivas y los videopolíticos; y tienen lugar sus necesidades, demandas y gustos. En la zona de valores que se resumen en la denuncia, "hacer visible" se vincula con la idea de desvendamiento de la ideología oculta en los mensajes mediáticos,[126] recuperando la crítica ideológica fundamente del campo de la comunicación en América Latina. Y en la tercera zona o agrupamiento de criterios de noticiabilidad, "hacer visible lo invisible" remite al objetivo general de aportar a la construcción de una nueva subjetividad transformadora o revolucionaria, según el caso, que dispute sentido al sentido común dominante, que enfrente lo visible y visibilice otros caminos y propuestas para una nueva sociedad.

No se trata de tres conjuntos de criterios excluyentes, sino que conviven en el ejercicio periodístico de las televisoras populares. Pero aunque complementarios, cada práctica enfatiza algunos y los hace fundamentales. Por ejemplo, en TVPTS los valores que hacen al "desvendamiento" estructuran todos los demás, mientras que en La Posta TV los criterios que hacen a la promoción de las expresiones culturales del barrio conforman la base sobre los que se agrega el resto, y la denuncia es bastante menos tenida en cuenta (de hecho este colectivo cuestiona lo que entiende como "dogmatismos" de "diversos coloridos"

[126] "Nosotros buscamos por distintos formatos establecer un debate con esta agenda impuesta, desenmascarar las operaciones detrás de las noticias masivas, dar la voz a los trabajadores y sectores populares que no son los que tienen el espacio para opinar en los grandes multimedios privados o estatales. Pero es evidente que esta es una lucha desigual (por decir lo menos) en la cual no podemos generar una 'agenda propia' a nivel de masas". (Gabino, TVPTS, 2012)

[Balán y otros, 2002: 7]). Su lectura da cuenta de la diversidad de lo popular desde la cercanía, reconociendo las diferencias para construir espacios colectivos: “de lejos parecen todos iguales, pero son distintos” (ídem: 9 y ss.). Urbana TV, por su parte, hace foco en la difusión de las actividades comunitarias y en la afirmación de la identidad villera frente al estereotipo:

> Mostramos lo que realmente somos nosotros. Somos de bajo perfil, somos trabajadores y mostramos la realidad, cómo sufrimos para lograr lo que tenemos. [...] Todo lo que se hace en el barrio se va difundiendo: información, chicos perdidos, tareas sociales del barrio. [...] actividades que se hacen en otros centros, actividades en el barrio, cosas que pasan. (Juan Cruz Guevara, Urbana TV, 2012)

En este sentido podemos sostener que si la rutinización de lo excepcional (Martini y Luchessi, 2004: 110) es la marca de distinción del periodismo profesional (hegemónico); la valoración de lo cotidiano va a aparecer como marca diferencial en la experiencia alternativa. La agenda pivotea entonces entre la militancia cotidiana, sus expresiones organizativas y la promoción de otros valores, es decir, otra subjetividad enfrentada a la dominante; y la propagandización y generación de consensos en torno a las estrategias de transformación que estos medios acompañan. Noticia es también la necesidad política de dar a conocer actividades y posiciones, actuando como apoyatura de las acciones (por ejemplo contra la megaminería o por sindicatos sin patrones). También es agitar, formar cuadros, denunciar. La noticia en la televisión y la comunicación alternativa se construye alrededor de estas necesidades y lo hace evidente, en la medida que son medios que se declaran dependientes de proyectos más amplios (siguiendo a Margarita Graziano, 1980). Esta situación de dependencia pone en cuestión además la idea de transparencia televisiva haciendo explícita la pertenencia de clase, en unos casos, o la condición de sujeto popular en otros: las matrices que se evidencian en las prácticas van del racional iluminismo al culturalismo y el basismo.

Ximena González, integrante de En Movimiento TV, también destaca el contacto cotidiano con el barrio. En su testimonio "llegar a donde los medios no llegan", junto con la presencia territorial y la integración de los vecinos en la programación aparece como línea política fundamental (González, 2012). La cobertura de los "pequeños acontecimientos" son destacados por el colectivo, en tensión hacia la cobertura de la agenda de la protesta referenciada en el Movimiento Popular La Dignidad. Esto lleva a que las noticias y su tratamiento se dividan entre lo que puede leerse como la "otra actualidad" (centrada en la cobertura de las acciones desarrolladas o acompañadas por el movimiento); el énfasis en la pertenencia a Villa Soldati y la realización de materiales de mayor aliento que no responden a criterios de inmediatez, aunque suelen quedar relegados frente a la urgencia contra-informativa (que no tiene que ver con la primicia y el rendimiento económico del segundo en televisión, sino con la necesidad de hacer circular los puntos de vista de los colectivos movilizados y difundir sus reclamos y demandas).

Las tensiones obedecen a las formas organizativas del canal respecto de su vinculación con el MPLD. En efecto, sus integrantes pueden o no ser militantes del movimiento, y en este sentido aparece como estructura amplia de acumulación de militancia y organización política. Con lo cual se dan polémicas en torno a qué tipo de coberturas priorizar teniendo en cuenta la escasez de recursos y la dinámica del movimiento, cuya agenda de lucha requiere en forma constante la presencia de las cámaras.[127] En estos debates lo que se pone a prueba y se va definiendo son los objetivos del medio, en tensión hacia las necesidades de la difusión y el análisis de la coyuntura que la organización política y social realiza. La apuesta de un canal abierto es fuerte, oscilando entre modalidades de intervención más difusionistas o dialógicas. Las rutinas

[127] Cabe destacar que, al terminar este trabajo, las tensiones acerca de las vías de construcción de la pantalla, el armado de la agenda y los objetivos del MPLD sobre el proyecto se agudizaron al punto de llegar al alejamiento de Ximena González del colectivo. En la actualidad González sigue militando por otra comunicación a través de su participación DOCA, Documentalistas Argentinos.

de trabajo basadas en la circulación de los roles según las necesidades y el debate permanente facilita el logro de acuerdos, y permite la reflexión sobre las zonas que ofrecen mayor polémica.

Es decir que las rutinas productivas se organizan en base a la necesidad del entendimiento colectivo, en el que intervienen todos los integrantes del medio, dando lugar a un conjunto de reglas prácticas basadas en la reflexión sobre las diferencias y la construcción de consensos. No se trata de "ejecutar órdenes" sino de la puesta en común del análisis de los sucesos, y de compartir los objetivos que hacen al desarrollo del medio, su para qué. Lejos de pensarse como normas para simplificar las tareas y la toma de decisiones (Martini, 2000: 54), en las experiencias alternativas las rutinas complejizan el proceso de selección y tratamiento de la información, respetando su espesor. Esto es común en En Movimiento TV, Antena Negra, La Posta, La Olla, TVPTS, Faro. En el caso de Urbana TV prima una lógica más vinculada a la distribución de contenidos, y a una lectura de lo comunitario centrada en la difusión de los acontecimientos locales entendiendo el barrio como lugar de comunicación (en este último punto, se acerca a la propuesta comunitaria de La Posta). Juan Cruz Guevara integra además una cooperativa que distribuye televisión por cable en la Villa 31, con lo cual los contenidos de Urbana TV van de la programación propia a la repetición de los estrenos del cable.

Pero más allá de los matices, el método de trabajo tiende a desarrollarse sobre la base de la colaboración y la cooperación:

> El criterio es que si bien hay roles (camarógrafos, noteros, productores, editores, conductores, sonidistas, etcétera), todos sepan hacer todo para entender el proceso y trabajar en forma colaborativa. En la reunión de producción se definen los temas a trabajar en la semana y por teléfono o mail se siguen los imprevistos. Generalmente dos o tres compañeros/as hacen la cobertura de los hechos elegidos en la reunión y llevan el material al canal para que sean editados. En la reunión siguiente se analizan los materiales producidos para ver errores, problemas, y poder corregirlos en los siguientes. (Calicchio, Faro TV, 2012)

Es decir que la participación tiene un lugar importante, y los valores compartidos (la visión del mundo) actúan como marco. Los métodos de trabajo se organizan alrededor de reuniones periódicas de discusión y formación, que van acercando las diferentes lecturas y permiten un abordaje común de los acontecimientos. Esto rompe con la verticalidad de las estructuras periodísticas industriales y sus jerarquías, permitiendo a cada miembro prestar tareas donde se siente más cómodo y respetando todas las que pueden llevarse adelante, incluyendo las que tienen que ver con la limpieza del lugar y el cuidado de los equipos. Junto con esto los colectivos forman grupos de trabajo para el registro, y para la posterior edición. Finalmente el visionado de los materiales aparece como instancia última antes de su puesta en circulación, donde colaboran todos los miembros: este proceso, sin duda, es mucho más largo que el realizado por los periodistas de los medios hegemónicos en su trabajo cotidiano, presionado por la velocidad. Como explica Von (2012):

> Las decisiones más importantes siempre se toman de forma colectiva luego de debates, a veces con posiciones enfrentadas, pero tras conversar se llega a un acuerdo. Además, siempre está la iniciativa individual, la posibilidad de cada compañero de agarrar la cámara e ir a hacer un reportaje que a él le interese. […] También el trabajo que realizamos es diverso, hay que hacer aseo, limpiar el baño, barrer, armar la escenografía, hacer cámara, en fin, un montón de trabajos que dependen de las circunstancias y de las necesidades del momento. (Von, Canal 4 Darío y Maxi, 2012)

3. La relación con las fuentes

En el periodismo popular, la relación que se establece con las fuentes también habla de los criterios de valoración de las noticias y de las rutinas que se ponen en práctica para recoger la información. Esta relación no se entiende como instrumental, es decir, como un baúl de donde extraer elementos que sirvan a la construcción de una noticia, sino que se da como lazo de reciprocidad. En lugar de aparecer como actores externos que son observados por el periodista, las fuentes para la comunicación y los medios alternativos van a ser co-responsables en la selección de la información. La mayoría de las veces se trata de "compañeros", personas y agrupaciones cercanas y conocidas, movilizadas por reclamos sociales y políticos que confluyen con los medios en los mismos frentes o en las mismas actividades, cuando no tienen directamente vínculos orgánicos con ellos (es el caso de TVPTS, La Olla y En Movimiento TV). Esto genera confianza y un tratamiento diferencial en los momentos calientes, aunque puede conspirar contra la amplitud de la llegada si la agenda de temas no logra superar el cerco de los conocidos / convencidos.[128]

Aun cuando las principales fuentes de información para medios y periodistas por lo general suelen ser los actores de los acontecimientos (Martini, 2000: 48), éstos últimos son identificados y valorados de manera distinta en la televisión popular, que además privilegia la

[128] Una de las tensiones que se advierten es la que va de la televisión alternativa a la televisión partidaria (prensa alternativa / prensa partidaria), en ocasiones mostrada como excluyente. Contra esa mirada, pensamos que la prensa partidaria está contenida por una definición de lo alternativo ligada a los proyectos de transformación. Pero al mismo tiempo vemos que cumple una función distinta: la prensa alternativa (y más en soportes pesados como el televisivo) amerita una amplitud mayor que la que supone la difusión de las claves de lectura de la organización y el encuadramiento de la militancia, porque está destinada a generar consensos en amplios sectores de la sociedad, dando la disputa por la construcción de otros sentidos sobre la realidad. Sintetizando, se trata de diferentes herramientas dentro del diseño de una política comunicacional emancipadora: una difunde la línea de la organización, la otra está destinada a desarrollar consensos entre sectores más amplios de la población.

recogida de la información a través del contacto con los protagonistas, antes que apelando a los sistemas institucionales de recolección.[129] Juan Alaimes sostiene que la relación entre fuentes y medio es "casi directa". El vínculo puede ser político, afectivo, de común acuerdo e interés, cuestionando la equidistancia (leída como "independencia") en se mantiene esta relación para el periodismo tradicional.[130] Hay una correspondencia entre el protagonista de los hechos sociales y políticos y la emisora, en este caso La Olla TV, que "permite presentar la información de un modo directo, creativo y crear a futuro un puente de confianza". Esto puede llevar a interpretar su trabajo como no mediador o sin "elaboración mediática" (Alaimes, 2012), reflejo fiel de lo que sucede: "Un instrumento creado por los trabajadores y trabajadoras para ser apropiado" (ídem).

Si bien aquí resuena de manera conflictiva la idea de "transparencia", ésta es contradicha cuando se subraya la *dependencia del medio* respecto de la organización (ATE, el PTS, el MPLD, el campo popular más en general, la clase obrera). De modo que podemos considerar el planteo

---

[129] Wolf sostiene que "los estudios de *newsmaking* ponen de manifiesto que una de las causas de la [...] superrepresentación de la esfera político-institucional en la información de masas, estriba en los procesos rutinizados de recogida de los materiales que proporcionarán las noticias. En la inmensa mayoría de casos se trata de materiales producidos en otra parte que la redacción se limita a recibir y a reestructurar de acuerdo a los valores / noticia relativos al producto, al formato y al medio". (Wolf, 2004: 249-250) Esto se acelera en el periodismo televisivo, que según el autor, es más pasivo y dependiente de los sistemas institucionales de recogida, presionado por la velocidad.

[130] Miquel Rodrigo Alsina, citando a Mc Quail y Windahl, explica que existen tres tipos de relaciones entre el periodista y las fuentes: "1) Puede darse una total independencia entre la fuente y el periodista. Es decir, hay un distanciamiento entre el que produce la noticia y el que informa sobre la misma. 2) La fuente y el periodista cooperan. Fuente y periodista tienen algunos objetivos comunes: uno necesita que una determinada información se publique en el periódico y el otro necesita obtener noticias para satisfacer a sus superiores. 3) La fuente es la que prácticamente hace la noticia. Sería el caso de los comunicados oficiales". (Rodrigo Alsina, 1989)

como forma de hacer evidente la correspondencia política entre el protagonista de los hechos, las fuentes y el medio: la inserción de la televisora en los procesos de lucha supone la afirmación colectiva de otra voz y al medio como lugar de enunciación del conflicto. En lugar de naturalizar la mirada arbitrariamente como la única posible, la comunión con las fuentes ("directa") se explica por la concepción del mundo desde donde la información se construye, que es compartida: si esta es "nuestra mirada" significa que hay otra, la hegemónica, que debe ser enfrentada también desde la demostración de que no existe periodismo independiente.[131]

Esto lleva a una preocupación por consolidar los vínculos, manteniendo el diálogo con los protagonistas en el tiempo y capitalizándolo políticamente, acompañando y participando en el conflicto a lo largo de todo su desarrollo (la excepcionalidad no es criterio de noticiabilidad; en cambio sí lo es la solidaridad y el fortalecimiento de los vínculos y alianzas entre distintos frentes). Se trata entonces de una relación productiva y de colaboración mutua, que se construye pacientemente y que no es resultado de *lobbies* (Occhiuzzi, 2012) sino de acuerdos colectivos e intereses comunes. Y en este sentido es disruptiva, transformadora de las lógicas en que esta relación se da cuando se trata de los medios hegemónicos:

> Nuestras principales fuentes siempre han sido los trabajadores, campesinos, compañeros de militancia, estudiantes, artistas independientes, son ellos con quienes más nos comunicamos. Con ellos la relación es de confianza y gratitud, tanto nuestra (por recibirnos y compartir su lucha con nosotros), y de ellos por nuestra solidaridad con su causa y la posibilidad de darle difusión a la movida que están haciendo. (Von, Canal 4 Darío y maxi, 2012)

---

[131] "Dicen, con mucha razón, 'Nadie me dice qué tengo que escribir. Escribo lo que quiero. Todo ese rollo sobre presiones y limitaciones es una tontería, yo nunca tengo ninguna presión'. Lo cual es completamente cierto, pero el tema es que no estarían ahí si no hubieran demostrado previamente que nadie tiene que decirles qué escribir porque ya dirán lo correcto ellos mismos" (Chomski, 2001).

> Intentamos tener una relación directa con las fuentes, un contacto permanente y no sólo a la hora de que se conviertan en una "noticia", siempre teniendo como fuente principal a los sectores populares, a los afectados por un conflicto. Intentamos que esas fuentes se involucren, participen, vengan al canal, nos busquen cuando lo necesiten. Es un proceso largo, no es fácil, porque con los medios comerciales hay una lógica utilitaria, "cuando te necesito te llamo y si te sirve venís a cubrir" pero no un sentimiento de pertenencia. (Calicchio, Faro TV, 2012)

> [Buscamos] participar con nuestras herramientas y prácticas comunicacionales en las luchas para que se escuche y vea lo que no se difunde en los medios masivos de comunicación a causa de intereses políticos y económicos. Comunicación para la organización y la unidad. Buscamos que los proyectos de los que somos parte sean

> espacios de participación, de articulación, de construcción de proyectos conjuntos de distintos grupos y de integración de más personas y agrupaciones. (www.antenanegra.noblo gs.com)

El espesor de esta trama de articulaciones se explica por la conceptualización del medio no sólo como vía de representación sino también como espacio para la acción: la contrainformación supone enfrentamiento contra el discurso hegemónico, contra las instituciones establecidas y contra las condiciones (relaciones de poder) que las sustentan, siguiendo la definición de las *formaciones culturales de oposición* propuestas por Raymond Williams (1994). Por eso no se trata solamente de difundir las voces de los conflictos sino de participar (intervenir políticamente) en los mismos, dando lugar a lógicas transformadoras del ejercicio periodístico toda vez que medio y fuentes aparecen como aliados que definen de conjunto la noticia. En este sentido las alianzas se inscriben en las rutinas productivas del periodismo de contrain-

formación. La vocación de la televisión es ser útil, servir a las clases populares para profundizar los caminos acercando más sectores, limando diferencias en la práctica, construyendo y profundizando la confianza.

Es decir que las fuentes son mayormente quienes protagonizan los reclamos, los acontecimientos o las construcciones cotidianas, apareciendo como canal privilegiado de recolección de información. Vemos que la relación se muestra como directa, basada en acuerdos políticos y puntos de vista compartidos que legitiman la noticia por contraposición a una relación que se entiende como instrumental o utilitaria por parte de la televisión hegemónica, cuando la fuente es la sociedad.[132] En otro nivel se ubican las fuentes de información institucionalizadas (agencias de noticias, voceros oficiales y agentes de prensa, etc.), que en el periodismo tradicional urgido por la velocidad sirven para resumir y facilitar el trabajo de recogida de la información, haciendo más rápida la edición de la noticia. Este método, presionado por la rapidez, atenta contra la variedad de fuentes y diversidad de temas (Wolf, 2004: 248 y ss.).

A propósito de esto, Miquel Rodrigo Alsina afirma que las fuentes son "una parte importante en el proceso productivo de la noticia y en el estudio de la profesionalidad periodística. El nexo entre acontecimiento-fuente-noticia es central en la construcción de la realidad periodística" (Rodrigo Alsina, 1989). Por su parte, Gans (citado por Wolf, 2004: 255), agrega que la estructuración de las fuentes contribuye a reforzar la ideología de la noticia como ruptura, novedad y excepcionalidad:

> Los que detentan el poder económico o político pueden obtener fácilmente acceso a los periodistas y son accesibles para los mismos; los que no tienen poder es más difícil que se conviertan en fuentes y no son buscados por los periodistas mientras sus acciones no produzcan aconte-

---

[132] Ximena González destaca la presencia constante de la televisión comunitaria en la cobertura de los conflictos del barrio ("cuando nos vienen a buscar es lo ideal"), y el acercamiento escaso de la televisión comercial. En este último caso, subraya que para la TV hegemónica "los pequeños acontecimientos no son noticia", y cuando lo son la cobertura es fría y lejana (González, En Movimiento TV, 2012).

> cimientos noticiables por su carácter moral o socialmente negativo. (Gans, citado por Wolf, 2004: 255)

Justamente por eso el periodismo de contrainformación y los medios alternativos, populares y comunitarios vienen a aparecer como una necesidad para los movimientos políticos y sociales. Se trata de organizar la propia voz para enfrentar el discurso estereotipado del periodismo hegemónico; de construir los propios medios como forma de dar la batalla por la disputa del sentido, poniendo en circulación otras formas de narrar los sucesos y otras formas de ver el mundo. Nuevamente, como ya se ha citado a lo largo de este trabajo, la masacre del Puente Pueyrredón durante el gobierno de Eduardo Duhalde, el 26 de junio de 2002, nos permite ejemplificar lo que venimos sosteniendo: la jornada en la que fuerzas represivas combinadas asesinaron a Santillán y Kosteki e hirieron con balas de plomo a más de 30 personas tuvo una representación mediática encubridora de las responsabilidades políticas y materiales, que fue de la acentuación de los "destrozos" a los comercios de la zona a la justificación del accionar policial, pasando por la repetición de la versión oficial sobre los sucesos ("ajustes de cuentas entre piqueteros", "los piqueteros se mataron entre ellos", "los piqueteros estaban armados") y el ocultamiento de las fotografías que probaban los asesinatos (MTD Aníbal Verón/FPDS, 2003).

> Los canales de noticias por cable –Crónica TV y Todo Noticias (TN)– transmitieron en directo el inicio de los enfrentamientos. A las 12.01, mientras nuestro compañero Mario Pérez caía baleado, el cronista de TN Marcos Barroca justificaba: "Ahora la policía trata de poner calma a la situación... Había muchos piqueteros que estaban con gomeras, dispuestos a llevar a cabo el enfrentamiento... Allí seguramente algún piedrazo o algo llevó a que la policía dispersara a los manifestantes". De fondo se escuchaban más y más detonaciones. (MTD Aníbal Verón/FPDS, 2003: 127)

> La desinformación fue total y la versión que difundieron los grandes medios televisivos y radiales estuvo en sintonía con la decisión política del gobierno y el accionar represivo en el Puente. El equipo de TN, aun después de informar que una mujer (por Aurora Cividino) "aparentemente fue herida de gravedad" prefirió dedicarle casi media hora de transmisión a lamentarse por los destrozos a comercios de la zona y automóviles estacionados. Ante la desinformación de los grandes medios, las principales vías de comunicación popular durante las primeras horas fueron los medios alternativos y los llamados telefónicos. (MTD Aníbal Verón/FPDS, 2003: 127)

Este hecho, por su brutalidad, condensa muchos de los problemas que los grupos subalternos enfrentan a la hora de ver representada su voz y sus necesidades. Lamentablemente no es el único, y la historia argentina reciente cuenta con una triste lista de sucesos que tienen a los sectores movilizados como víctimas, pero su voz casi no se escucha. Las fuentes de información se repiten interminablemente entre funcionarios estatales, representantes de las cámaras empresarias y la institución policial (o la gendarmería, según el caso), demostrando que los actores sociales tienen un acceso diferencial a los medios. "Se establece, por consiguiente, una jerarquía de los promotores de noticias. Así las instituciones a nivel nacional se imponen a las locales, y las grandes empresas a los grupos de ciudadanos" (Rodrigo Alsina, 1989).

Los asesinatos de miembros de la comunidad Qom en su lucha por la tierra, en Formosa, es otro ejemplo de lo que se viene señalando. De manera que la televisión y los medios alternativos se irán consolidando a partir de la necesidad de difusión del habla popular (desjerarquizada o incluso ausente), la argumentación de las causas que la llevan a organizarse y las razones de fondo que animan los conflictos, que se inscriben en un proceso productivo y unas rutinas de trabajo que escapan a la velocidad para poner el acento en la construcción colectiva y en los consensos. De modo que las fuentes más utilizadas en el periodismo de contrainformación van a estar dadas por los productores de los acontecimientos, aquellos que con cuenta gotas alcanzan las pantallas

tradicionales, que hacen eje en las fuentes institucionales u oficiales. Eso no significa que en los medios populares no se recurra a otro tipo de fuentes. La pantalla alternativa se construye a partir de la cooperación, como sostuvimos en el capítulo II, y en este sentido las noticias construidas por otros medios con los que se acuerda (o no, y en este caso se trata de realizar otra lectura de la misma información en el sentido planteado por Cassigoli, 1989) también van a funcionar como fuentes.

En esta línea, La Olla TV "se nutre con notas propias, generalmente entrevistas", y con "la circulación de otros insumos producidos por otros medios con los que hemos creado vínculos" (Alaimes, 2012). La Posta TV se funda como parte de una productora cultural de contenidos, que van a servir a distintas experiencias. Antena Negra, como parte de la RNMA, realiza coberturas conjuntas y levanta información de diferentes medios que integran ese espacio. La colaboración en los contenidos y la elaboración común también son prácticas habituales en Faro, En Movimiento, Canal 4 Darío y Maxi y TVPTS; además se utilizan (en una relación de ida y vuelta) los cables difundidos por agencias de noticias alternativas como la Agencia Rodolfo Walsh, Anred y Red Eco, entre otras; o sitios contrainformativos como Aporrea, Rebelión, Nodo 50, La Haine y Alba TV, que reúne producciones audiovisuales de diferentes colectivos latinoamericanos.

> Existe un amplio periodismo de izquierda en el mundo, que son fuentes confiables, pero todas las fuentes deben ser chequeadas, debe haber seriedad completa en el tratamiento de una noticia. Si las fuentes no son públicas (como es normal) hay que hacer lo necesario para obtenerlas, si las fuentes son trabajadores que denuncian determinada situación pero deben preservar su identidad ante las seguras represalias de las empresas, debe hacerse todo para cuidar la seguridad de esta persona. Nosotros mismos podemos ser fuente de "noticias" de influencia. Por ejemplo alrededor de la denuncia del "Proyecto X",[133] nuestro canal aportó gran

[133] El "Proyecto X" es el nombre de un plan de espionaje realizado por la Gendarmería a dirigentes políticos, sociales y sindicales, que según los

> parte de las pruebas porque habíamos filmado a los gendarmes que filmaban a los manifestantes. (Gabino, TVPTS, 2012)

Este testimonio introduce una última cuestión que queremos plantear antes de detenernos en la estética y luego en las estrategias globales de programación de los canales que actualmente funcionan en el área metropolitana, y que tiene que ver con las maneras en que los objetivos de los medios se traducen en los criterios y valores que hacen a lo noticiable, los métodos de trabajo y las fuentes con las que se construye la información. Si entendemos la alternatividad en el marco de proyectos más amplios de transformación, como sostenemos en estas páginas, esos proyectos abarcadores serán los que otorguen el marco general y orienten el trabajo realizado. Esto se puede observar en todos los canales: aquellos más asociados a una lectura que hace eje en el trabajo territorial y ubica la experiencia mediática en el orden de lo comunitario van a destacar con mayor fuerza la cuestión vecinal, tanto en la cobertura de temas como en la selección de las fuentes (Faro, La Posta, Urbana TV).

La presencia de las actividades y líneas políticas impulsadas por las organizaciones son notables en las televisoras que tienen una pertenencia orgánica, como En Movimiento TV y TVPTS. En el primer caso los integrantes del Movimiento Popular La Dignidad y sus organizaciones aliadas aparecen como fuente privilegiada para las coberturas de acciones y movilizaciones populares, como los paros convocados por la CGT y la CTA (a través de la cobertura el movimiento difunde su posición); en las concentraciones frente a la sede del gobierno porteño en reclamo de una política de vivienda o en los trabajos barriales. En el caso de TVPTS la presencia de dirigentes de los diferentes frentes en que este partido despliega política, y de los partidos que componen el Frente de Izquierda y los Trabajadores (FIT) tienen gran jerarquía en la selección de fuentes, y la construcción de la noticia va a estar dada por la línea de esta organización. En ambos casos este hecho se hace explícito, al

---

organismos de derechos humanos querellantes fue puesto en práctica entre 2004 y 2011.

tiempo que hay una preocupación por abrirse a otras fuentes que por lo común son aliados o referentes de luchas sociales o sindicales sobre los que se quiere proyectar acuerdos.

En todos los casos, al construir los medios a partir de una preocupación por desarrollar una política de medios que ayude a organizar la presencia de las voces populares en el discurso público, muchas estas emisoras atienden al mismo tiempo la relación con los medios masivos en tanto fuentes de información y búsqueda de imposición de agenda. Es decir, que se trabaje de manera enfrentada, por otra subjetividad y con otras rutinas no implica que se deje de lado lo que puede entenderse como una política hacia las "grietas" de los aparatos mediáticos o hacia los periodistas progresistas que trabajan en medios públicos o comerciales.[134] Es el caso de la causa por el citado "Proyecto X", como sostiene Gabino en su testimonio (2012), o de los materiales aportados como prueba en las denuncias de los organismos de derechos humanos frente a la represión de la protesta social: por ejemplo las imágenes del Puente Pueyrredón, registradas por el grupo de cine Ojo Obrero; o la cobertura de tomas de tierras y la resistencia a los desalojos que los mismos involucrados solicitan a los medios alternativos para denunciar masivamente su situación.

[134] "De igual manera la cosa cambia con la lucha de clases, si las luchas de los trabajadores y los sectores populares avanzan aunque sea en determinados lugares y no de conjunto, pueden lograr imponer su propia agenda a los grandes medios a partir de irrumpir como 'noticia'. En ese caso los medios alternativos, populares o comunitarios podemos hasta convertirnos en parte de la organización de estos procesos de lucha y avanzar con ellos en influencia". (Gabino, TVPTS, 2012)

4. Estética de la pantalla: en construcción permanente

Los grupos que llevan adelante las experiencias actuales de televisión alternativa, popular o comunitaria ubican la cuestión de la estética en un lugar de experimentación, que además comporta el debate sobre la llegada y el sujeto al que se busca movilizar. En su diario personal (pero también en entrevistas publicadas, como la que le realizó Ricardo Piglia en 1970),[135] Rodolfo Walsh aborda esta problemática dando cuenta de sus contradicciones, que lo interpelan en su lugar de intelectual. Sostenía para entonces que no era posible seguir creando obras altamente refinadas para consumo de una elite ilustrada "cuando el país comenzaba a sacudirse por todas partes". Y que, en ese contexto, el periodismo (asociado a una idea de intervención urgente y de utilidad política dentro de una estrategia emancipadora) aparecía como el arma más adecuada para la etapa (Walsh, 1996: 206).[136]

Raymundo Gleyzer, cineasta militante e integrante del PRT-ERP, hace un planteo parecido en su "Autocrítica (En torno a Los Traidores)", durante un encuentro en Pésaro, Italia, en 1973. A partir de la

---

[135] Se trata de la entrevista titulada "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculado de la política". En Walsh, 1996.

[136] La evolución del pensamiento político de Rodolfo Walsh determinó y acompañó su relación pública con la literatura, que conservó como pasión y práctica hasta su muerte. En sus papeles personales afirma: "Mi relación con la literatura se da en dos etapas: de sobrevaloración y mitificación hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos y empezada una novela; de desvalorización y paulatino rechazo a partir de 1968, cuando la tarea política se vuelve una alternativa. La línea de *Operación Masacre* era una excepción: no estaba concebida como literatura, ni fue recibida como tal, sino como periodismo, testimonio. Volví a eso con *Rosendo*, porque encajaba en mi nueva militancia política" (Walsh, 1996: 205). Más adelante escribe: "La desvalorización de la literatura tenía elementos sumamente positivos: no era posible seguir escribiendo obras altamente refinadas que únicamente podía consumir la *intelligentzia* burguesa, cuando el país empezaba a sacudirse por todas partes. Todo lo que escribiera debía sumergirse en el nuevo proceso, y serle útil, contribuir a su avance. Una vez más, el periodismo era aquí el arma adecuada" (Walsh, 1996: 206).

preocupación por tomar contacto con el pueblo, propone rescatar la fotonovela, entendida como una forma popular de expresión que podía ser útil al proceso que se estaba desarrollando (Gleyzer, 1985: 52). Ante una audiencia de intelectuales y cineastas, afirmaba:

> Actualmente está casi finalizado el proyecto que teníamos en el sentido de crear una fotonovela que se llama *Los traidores*, en la que en unas 50 fotos se sintetizan las distintas partes del film, con textos *ad-hoc* y todo. Este material, que actualmente ya está impreso y por salir (ya que nos han prestado un *rotaprint*) pensamos venderlo –por medio de los militantes de la corriente clasista- en las puertas de las fábricas y a 50 pesos, que es un precio insignificante. ¿Por qué hacemos esto? (Veo las caras de horror de algunos compañeros al ver que nos valemos de los instrumentos de la colonización cultural una vez más). Porque al valernos de una degeneración del pensamiento humano, cuál es la fotonovela, pensamos que lo que hasta hoy ha sido instrumento de dominación de la burguesía puede ser utilizado por el pueblo para liberarse. Basta hacer un recorrido por los barrios populares para observar la eficacia de un instrumento así. ¿Cuántas mujeres vemos en sus camas leyendo fotonovelas?, ¿y cuántos obreros las leen camino al trabajo? Pues bien, que lean *Los traidores*, que como cuesta barato y es una historia amena y bien contada, se transforma en un modo para hacer entrar en la vida cotidiana la ideología en juego. Todos los instrumentos son válidos. (Gleyzer, 1985: 58-59)

Traemos estos planteos como punto de partida para la reflexión sobre la estética y los contenidos en la televisión alternativa por dos motivos. El primero es que estos intelectuales orgánicos y sus obras aparecen como tradición selectiva en buena parte de los colectivos actuales, y con ellos los debates acerca de las maneras de vincularse con los destinatarios, de ampliar la llegada y reflexionar sobre los lenguajes y gustos populares. En la resolución de estos problemas se expresa el mayor

distanciamiento o integración respecto de los modelos hegemónicos, atravesados por los objetivos del medio en relación con proyectos más amplios de transformación social. En este sentido las televisoras se reconocen en la tradición del cine militante (o más en general, del Tercer Cine) de los 60 y 70; en el desarrollo de los noticieros cinematográficos del ICAIC dirigidos por Santiago Álvarez en la Cuba de la Revolución, y en el periodismo militante de Rodolfo Walsh. Incluso se puede sostener que la reflexión en las televisoras es más deudora del cine y el video de intervención política que de la televisión propiamente dicha (la única referencia que se recupera como antecedente es la del Canal 4 Utopía; más allá de esta experiencia, la TV hegemónica sólo aparece como contrincante polémico o como contradestinatario del discurso de la TV alternativa). También se destaca que la estética en las actuales televisoras se acerca más al registro documental (grabado, diferido, reflexivo) que a una estética específica televisiva, si es que puede definirse una.[137]

[137] No es nuestra intención abordar de lleno esta problemática, ya que excede nuestros objetivos, sino señalar algunos elementos que nos permitan trabajar alrededor de las estéticas populares en la TV alternativa. Para el interesado, recomendamos visitar los debates entre Oscar Landi (1992) y Beatriz Sarlo (1994) en *Devórame otra vez* y *Escenas de la vida posmoderna*, respectivamente. También los aportes tempranos de Umberto Eco, quien afirma: "El equívoco de quien propone una 'estética' televisiva *toutcourt* es considerar la televisión como un hecho artísticamente unitario, como el cine, el teatro o la poesía lírica, o sea, considerar la televisión como un 'género'. Los géneros artísticos son cosa que debe tomarse, cierto, con la máxima consideración, pero la televisión no es un género. Es un 'servicio': un medio técnico de comunicación a través del cual se pueden dirigir al público diversos géneros de discurso comunicativo, cada uno de los cuales responde, además de a las leyes técnico-comunicativas del servicio, a las típicas de aquel determinado discurso. Dicho de otro modo, un documental periodístico transmitido por televisión (ideado para la televisión) debe ante todo satisfacer ciertas exigencias de la comunicación periodística, y estas exigencias se funden con otras que derivan del fenómeno televisivo como particular modo de comunicación. Ahora bien, el 'servicio' televisivo comunica también varias formas de espectáculo, algunas de ellas sencillamente 'tomadas' como ya existentes (e incluso éstas, al

El segundo motivo que nos lleva a iniciar el presente apartado con estas reflexiones es la aceptación de que una de las tensiones históricas de la alternatividad puede leerse justamente en el binomio contenido / forma, que se traduce también en los pares política / estética y ética / estética, que obviamente impactan sobre el tipo de destinatario al que se quiere interpelar. ¿De qué manera se construyen géneros y formatos populares? ¿Es posible escapar a la reproducción de las modalidades televisivas tradicionales? ¿Puede romperse el código de entrada, por el solo hecho de proponérselo? ¿En qué medida la estética condiciona la llegada? Todos los colectivos de televisión alternativa y comunitaria entrevistados para esta investigación encuentran en este punto una zona problemática. La forma no es neutra, pero el eje en lo performativo de la práctica tampoco asegura otros contenidos, y puede recortar el público de la alternatividad.[138] "Romper el cerco de los convencidos" lleva a volver sobre este debate de una manera más abierta, haciendo foco en los objetivos del medio, en su para qué y para quién.

En rasgos generales, la televisión hegemónica se afirma sobre la "dictadura del instante" (Lochard y Boyer, 2004: 159) al imponer su temporalidad acelerada a través de la transmisión en directo: es el aquí y ahora, no existe un antes ni un después. La toma directa, que hace a la simultaneidad, refuerza la idea de transparencia televisiva ("Es cierto, lo vi en la tele"). La velocidad pone en segundo plano la verificación y el chequeo de la información, dando lugar a una matriz televisiva

---

ser transmitidas, adquieren nuevas características e imponen nuevos problemas), otras ideadas a propósito para el servicio televisión. Únicamente a partir de este punto puede comenzar un razonamiento idóneo sobre las características de un espectáculo televisivo, sobre los problemas estéticos de televisión, sobre el nacimiento de un nuevo lenguaje. Debe quedar muy claro: calificar a la televisión de 'suma de preexistentes modos y formas', no significa negar la existencia de un lenguaje televisivo: significa ir en busca de este lenguaje a la luz de la definición señalada, significa en suma proceder con cautela metodológica". (Eco, 1984 [1968]: 346-347)

[138] Un debate interesante sobre el uso de los medios alrededor de la tensión contenido / forma se puede consultar en Enzensberger (1971) y Baudrillard (1987), sobre todo en el contrapunto de los autores alrededor del Mayo Francés.

posmoderna, espectacular, videoclipizada y fragmentaria, serializada como forma de evitar "los imprevistos estilísticos y estructurales" (Sarlo, 1994: 69). Esta matriz, para Beatriz Sarlo, responde a un estilo marco, que está dado por el show (show de noticias, show de goles, etc.) y la miscelánea (ídem: 71-72). Sin embargo este estilo no está impuesto "por la naturaleza del medio sino por el uso que desarrolla algunas de sus posibilidades técnicas y clausura otras" (ídem: 66). Esas posibilidades clausuradas son las que intentan recuperarse en la experiencia alternativa, al restituir la participación en la producción del medio y fijar una temporalidad propia.

En este sentido, y aunque el camino recién comience a transitarse, la tendencia en la televisión popular viene mostrando unos usos de la tecnología distintos a los dominantes. Los programas se suceden con su propio tiempo, que en algunos casos logra sostenerse con regularidad y horarios, pero siempre condicionados por la duración de la reflexión que se sostiene en la pantalla. La prioridad está en *poder decir, visibilizar* y *argumentar* antes que en cumplir a rajatabla horarios y bloques que organizan la programación, el vivo y las tandas cuando las hay.[139] Como sucedía con Utopía, *toda la programación puede levantarse* en caso de darse un conflicto que lo requiera, no respondiendo a la "dictadura del instante" sino a las necesidades de la urgencia vinculadas con la práctica política, que interpelan a los integrantes de los colectivos y los animan al registro colectivo junto con otras experiencias. Esto es importante porque, si bien no sucede de manera permanente, es un elemento que aporta a un ambiente (una *arquitectura televisiva*, en términos de Carlón,

[139] Las tandas se utilizan como separadores entre programas y a lo largo del mismo. La mayoría de las veces no se trata de publicidad sino de *spots* y *promos* institucionales que hacen eje en la presentación de la experiencia y en la difusión de campañas específicas (convocatorias a manifestaciones, reclamos de sectores movilizados, etc.). La publicidad, cuando la hay, tiene la forma de "clasificados populares" o promoción de los comercios barriales. Recientemente comienzan a debatirse políticas comunes de financiamiento y una política hacia el reparto de la publicidad oficial, junto con el ingreso al Registro de Medios Vecinales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en algunos casos.

2004) que construye el efecto "estamos en la calle" que, con matices, atraviesa todas las propuestas.

Tampoco existe en la televisión alternativa una preocupación por el *prime time*: los canales –si bien en su mayoría emiten con regularidad-, no tienen la misma frecuencia de emisión, pero sí puede afirmarse que la mayoría de las transmisiones en vivo (noticieros, entrevistas, programas de debate político) cumplen horarios nocturnos o de última tarde, ya que sus integrantes participan de la experiencia luego de cumplir con otras actividades y obligaciones cotidianas. Es decir que conviven modalidades televisivas en directo y grabado, de acuerdo con los objetivos de los programas: el directo invita a la participación del espectador, del vecino, se lo convoca a conocer el canal, a acercarse; el grabado intenta poner en el centro la calidad desde la estética documental, apelando al registro de lo real. Pero al mismo tiempo y de manera transversal, las televisiones son atravesadas por diferentes tecnologías, que van desde la transmisión analógica al *streaming* y la circulación de video a través de la web, lo que pone en tensión los formatos, colocando sobre el tapete la necesidad de experimentar en la construcción de una estética convergente.[140]

Siguiendo estos planteos, para los integrantes de TVPTS la cuestión de las formas hay que leerla desde la "combinación entre lo que uno está

---

[140] Como sostuvimos en el capítulo V, las experiencias de televisión alternativa, popular o comunitaria contemporáneas tienen como soporte base de su acción la tecnología analógica, pero utilizan de manera complementaria los recursos web para ampliar su llegada, fundamentalmente los servicios de *streaming* y los sitios de almacenamiento de video, además de las redes sociales. La convergencia, sin embargo, supone más que la mera traducción de la TV *off-line* a la TV *on-line*. Por eso mereces mayor atención en futuras investigaciones, explorando en profundidad la relación entre comunicación y televisión alternativa y nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Las potencialidades de la convergencia entre estos nuevos/viejos medios, su hacer televisivo y las formas de recepción; los usos del audiovisual en sitios de almacenamiento de video, video *on demand* y soporte en redes sociales, etc., ponen en cuestión las nociones de acceso y participación clásicas con las cuales la alternatividad ha venido trabajando, abriéndose a una multiplicidad de posibilidades que también impactan sobre la estética.

acostumbrado y la ruptura que quiere generar" (TVPTS en AAVV, 2012: 226):

> Nosotros partimos de intentar ver, por ejemplo, que hay un acostumbramiento general a cierto tipo de cosas, la gente opina que tal cosa está bien, o es "pro" [por profesional]. Si se mueve la mosquita y brilla es "pro", si no, no. Entonces hagamos que brille [...], pero la verdad es el contenido de fondo, la forma de contar. (TVPTS, en AAVV, 2012: 226)

Esto se verifica en la pantalla del canal, en su estética y en el tratamiento visual, que según Gabino (2012) se define de manera democrática entre los miembros, orientados por las grandes líneas editoriales que hacen a los objetivos políticos del medio y que se traducen luego en temas y programas. Pero, si bien la estética "se discute con autonomía en cada programa", la pantalla aparece muy marcadamente unificada alrededor de la imagen de la institución. La propuesta trotskista que se resume en la consigna "anarquía en el arte, centralismo en la política" en este sentido es secundarizada, a partir de una estética más asociada a la propaganda. Tipografías publicitarias, *after effects*, tratamiento visual y de sonido construyen un efecto profesional ("sabemos lo que estamos haciendo") sobre el que se montan otros contenidos, asociados a la idea de concientización y difusión de la propuesta programática de "la izquierda", según plantea la bajada del canal. Esta estética se comparte además con otros medios del PTS, y es similar a la estética de campaña del FIT. Es decir que la ruptura hace más foco en los contenidos que en la forma, en el significado que en el significante, subrayando la conceptualización leninista de la prensa como instrumento para la construcción del partido (Gándara, 2004: 45).[141]

---

[141] Durante 2011 se observa una tensión muy fuerte hacia la propaganda, a través de la elaboración mayoritaria de materiales para la campaña electoral del FIT: "No sólo nuestra programación acompañó la campaña nacional, sino que también nosotros mismos tuvimos una experiencia nueva que fue armar los spots de TV masiva, o sea que por primera vez trasladamos toda la experiencia previa audiovisual para buscar un 'lenguaje de masas' que salía por la TV

Mario Carlón (2004) propone leer las formas en que se hace presente la institución emisora en las presentaciones de los noticieros televisivos, del mismo modo en que se leen las "primeras páginas" de los diarios, ya que cumplen una función similar: establecer "un primer contacto en el que adelantan gran parte de sus elecciones temáticas, retóricas y enunciativas" (Carlón, 2004: 48). Nosotros agregamos para el análisis las presentaciones a otros programas considerados significativos dentro de la parrilla de los canales, ya que –como veremos en el próximo punto- la información, el debate político y la opinión aparecen como los géneros más destacados y cruzan toda la programación. También los *reels*, *spots* y promos institucionales de las televisoras son piezas que definen el modo diferencial de vincularse son las audiencias en cada caso: en estas elecciones y en el tratamiento estético realizado se construye un destinatario, y se advierte una concepción de la alternatividad o, más en general, de los modos de concebir la relación entre política y comunicación, que se traducen en los objetivos del medio.

En el caso de TVPTS, la estrategia enunciativa apuesta a una presencia fuerte de la institución emisora (el partido), ampliada hacia las organizaciones del Frente de Izquierda y los Trabajadores, y a los sindicatos y comisiones internas de base, clasistas y combativas. Esta estrategia se resume en la consigna "TVPTS, el primero de la izquierda" que acompaña la gráfica del canal, construyendo el efecto de vocero de los trabajadores y la izquierda pero resaltando, al mismo tiempo, la voz del PTS como autorizada para realizar la propuesta y ejercer el lugar de la crítica. La presentación de *Contrapunto*, el programa de debate y opinión política que estructuró durante el primer año de emisión en vivo toda la identidad de la televisora, combina planos de luchas obreras con planos breves de funcionarios políticos (arranca con una imagen de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner en la OEA) y "barridas" de los medios masivos de comunicación que se suceden de manera vertiginosa, mezclando primeros planos de dirigentes políticos de diferentes partidos, y de figuras internacionales (como Barack Obama) para dar

abierta, en debate y colaboración con todas las fuerzas del FIT, y logramos mucha repercusión con nuestros *spots*" (Gabino, 2012).

lugar a imágenes de trabajadores movilizados en contrapunto con lo anterior.

Esto construye la perspectiva desde donde se abordará la información en TVPTS: enfrentada a la política oficial y a los partidos tradicionales (que "son todos lo mismo: capitalistas", con nombre y apellido), desde la mirada de la clase obrera (la "verdadera oposición"), que es un sujeto no individual sino colectivo (por eso los planos son de varias personas manifestándose y no primeros planos como en el caso de los funcionarios y políticos tradicionales, nacionales e internacionales). La referencia al mundo, sobre todo en lo que hace a la economía global, organiza la presentación en términos de totalidad social, desde una matriz racional iluminista moderna. Justamente, el uso de recursos de posproducción (mejoramiento del color, animaciones, pantalla partida, etc.) y los planos contrapuestos, sumados a una musicalización que marca el ritmo de la presentación, acentúan una estética de programa "serio" e informado, que se construye como capaz de abrir el debate de ideas y organizar la polémica en un sentido superador (dialéctico).

La apelación a los trabajadores como sujeto que otorga identidad al canal también aparece subrayada en la estética de La Olla TV, aunque desde una óptica más movimientista que clasista, anclada en la tradición del sindicalismo peronista combativo pero con influencias social-cristianas. La estética se organiza alrededor de la idea de "cocina" de la comunicación popular, como un espacio en el que diversos actores comparten sus voces (sus "recetas") para construir de conjunto un nuevo espacio de representación. El spot promocional de La Olla TV está grabado en exteriores, en el patio de una vivienda en un barrio popular, y muestra planos de una reunión de trabajadores y trabajadoras conversando de manera coloquial sobre el surgimiento de este nuevo medio, debatiendo entre ellos sobre las tareas que se deberán cumplir: "Todos vamos a poder aportar, todos nos vamos a poder conocer por lo que hacemos realmente", se escucha; luego otra persona agrega: "A través de la comunicación [vamos] empezar a ocupar espacios".

La secuencia de planos combina cortos y generales. La pantalla se parte cada vez que uno de los integrantes expresa lo que espera del canal, dividiendo entre el plano pecho, el contraplano y el plano general como forma de resaltar lo colectivo como sostén de la intervención individual.

La narración se organiza a partir del diálogo, construyendo un efecto de participación en el armado de la propuesta y resaltando los objetivos: informar desde la perspectiva de la central sindical como forma de enfrentar el discurso de los multimedios; acortar distancias entre las distintas agrupaciones que componen la CTA opositora; contar el conflicto y la resistencia pero también los grandes o pequeños logros, que no se muestran en los medios corporativos. La voz que articula todo el spot, que abre y cierra la pieza, destaca la misma idea-fuerza: la comunicación popular como cocina; la posibilidad compartir saberes, de "anotarse" como ayudante para hacer de La Olla un medio que muestre "el hueso y la carne". Esto marca la pertenencia al mundo del trabajo desde lo cotidiano, en la fábrica, en el barrio, en la escuela, y una conceptualización de la comunicación popular en sintonía con la definición de democracia participativa, como proceso de aprendizaje: "Desde ya, me anoto como ayudante de cocina".

Los programas e informes tienen una estética de presentación similar, aunque el recurso a las animaciones destaca la profesionalidad: el espacio es abierto, participativo, pero funciona alrededor de un equipo con competencias en periodismo y lenguaje audiovisual. En los exteriores un niño o una niña pueden actuar como cronistas (por ejemplo, en el informe "25 años de Che Pibe"), mientras que en el estudio se mantiene un esquema clásico de conducción. En este sentido, Juan Alaimes sostiene que la estética está *en construcción*; la idea de "construcción" se asocia al tiempo del trabajo, pero también a la experimentación, el ensayo y la búsqueda:

> Escuchamos las propuestas que nos llegan. Tenemos distintos procedimientos para abordar la estética de las producciones audiovisuales. Tratamos de darle una vuelta más a la forma sin perder rigurosidad con el tema, las voces de las y los protagonistas que emergen casi siempre con claridad. [...] Hay crónicas audiovisuales, hay informes con criterio documental. Hay radio en formato audiovisual. Producciones en vivo con lógicas televisivas de estudio. Producciones con lógicas de distribución para internet. Nuestra línea de producción técnica está diseñada para

> transmitir en SD o HD, con servidores propios de ingesta de audios y videos entre otras facilidades que hemos desarrollamos *in situ*. (Alaimes, La Olla TV, 2012)

En el caso de Urbana TV el eje está puesto en la identidad cultural villera desde el punto de vista del movimiento social. Como se explicó a lo largo de estas páginas, el canal de la Villa 31 expresa la necesidad de la población de avanzar en la urbanización, y fue pensado como instrumento comunicacional al servicio de esa reivindicación. Al ser una de las experiencias más recientes, se encuentra aún en fase de inicio; pero cuenta con la ventaja que le da el arraigo en uno de los barrios más populosos y humildes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ese arraigo se expresa como línea estética en la pantalla, cuando ésta se ocupa de la problemática barrial y la modalidad televisiva predominante de distribución de contenidos tomados del cable deja espacio a la creación de programas propios. La representación de los mercados, ferias y pasillos de la villa construyen una estética de afirmación del "ser villero", que recuerda las "comunicaciones otras" de las que hablaba Jesús Martín Barbero (1989). La pantalla representa a las distintas comunidades que conviven en un mismo territorio (argentinos, bolivianos, paraguayos), mostrados en el intercambio cultural, la integración y los problemas comunes, aunque todavía no deja ver un tratamiento de las contradicciones que también la habitan.

"Los invisibles" es una agrupación que milita en la villa y realiza tareas de acción social. Como parte de su intervención desarrolla un taller de video y produce un programa que se emite por Urbana, llamado *Los invisibles TeVé*. La presentación se organiza alrededor de la infancia: niños y niñas gritan a cámara que se trata de un programa "por y para el barrio". Los rostros hacen a un efecto de "vecindad" donde cada persona tiene una cultura que aportar y compartir. La transmisión cultural se muestra adentro de la casa, cocinando platos típicos de los países de origen que confluyen en el lugar. "Sacar adelante el barrio" tiene que ver también con el reconocimiento de las colectividades; es decir, con el reconocimiento de la diferencia desde donde es posible construir una referencia unificadora: la "encuesta villera" sobre el padre José Mujica señala un espacio de identidad común que se construye desde la

diversidad cultural. En este sentido, el programa aporta a una estética culturalista, por momentos etnográfica, que destaca la diferencia como punto de partida de la identidad villera como acto de afirmación. La otredad, lejos de la estigmatización mediática, aquí es intercambio y mixtura.

Por otra parte, el barrio o el territorio aparecen convocados en muchas de estas experiencias como garantes de lo comunitario, aunque –al estar atravesadas por lógicas sociales contradictorias-, no siempre alcanzan una presencia destacada en la pantalla. En Urbana TV vemos que se tensiona hacia la reproducción de contenidos televisivos tradicionales; mientras que la noción de comunidad, en cambio, es trabajada con mayor densidad en la estética de Faro y La Posta. En estos últimos dos, lo comunitario es subrayado como pertenencia y lugar desde donde mirar el mundo, y es el eje de la imagen televisiva. Tan es así que en el caso de La Posta el programa insignia se denomina, precisamente, *Barrio Galaxia*. La presentación, de montaje dinámico, combina los efectos de posproducción (un mundo sobre el que asoman las siluetas de las casas) con planos breves centrados en el "espíritu festivo y creativo de los barrios", como sostienen los impulsores de la experiencia en uno de sus spots. Con una tipografía que imita la estética del comic en tanto género popular, la "gente del barrio" se muestra en su tiempo de ocio. Un tiempo de esparcimiento que se le disputa a la TV tradicional y que recupera el entretenimiento desde la festividad de lo público: el fútbol de los pibes en el potrero, el baile de la murga, la risa de los vecinos, las esquinas y los abuelos; el gimnasio en pleno entrenamiento de box con el paseo en bicicleta y la obra de títeres en la plaza. En este sentido La Posta, más que como clave de lectura, debe leerse como lugar de descanso y encuentro comunitario.

En Chacarita, Faro TV hace de la estación terminal Federico Lacroze del Ferrocarril General Urquiza una marca profunda de identidad. La estética se construye con planos muy porteños de andenes y vías; el paso apurado de los peatones y el verde de las plazas. Los techos del barrio vistos desde la terraza del edificio de la Mutual Sentimiento, donde funciona el canal, buscan dar un efecto de institución vecinal integrada en la comunidad. Esa terraza funciona como escenografía para la presentación del noticiero, y es utilizada también para

grabar bandas de música locales. Pero la arquitectura televisiva sale de ese edificio y se extiende a toda la zona aledaña a la terminal ferroviaria. “Buenas tardes barrio, ciudad, país y restos del universo”, sostiene vestido de traje uno de los conductores del noticiero, acompañado por otra conductora que asume un rol más descontracturado. Parodiando el género en la televisión hegemónica, la presentación destaca, a partir de la resignificación de la pareja clásica de conducción, algunas ideas-fuerza que hacen a la conceptualización de lo alternativo presente en esta televisora: pluralidad de voces, respeto a las opiniones, defensa del espacio público y construcción de ciudadanía.

El efecto de sentido que se construye en esta presentación es similar en otras piezas audiovisuales de la emisora. El *reel* “Tres años de Faro TV” muestra con técnicas de videoclip una estética de intervención comunitaria y ciudadana, a partir de la combinación de planos breves que muestran el barrio y la ciudad. Fragmentos de los diferentes programas producidos por la televisora refuerzan la idea “24 horas en la calle” propia del noticiero, pero acentuando que la expresión popular tiene un tiempo de lucha y otro de entretenimiento. A las jornadas de capacitación se le sobreimprime la colocación de la torre y la antena, y a ésta planos del programa de cocina cuyos personajes son títeres. La murga en el barrio se acompaña del circo en el contexto de una manifestación, para volver enseguida al vecino que conversa desde el kiosco de diarios sobre la avenida. De este modo el *reel* construye una identidad fuertemente asociada a Chacarita y el ferrocarril como lugar cultural desde donde se exploran otros rincones de la CABA.

Fernando Ochiuzzi explica que “la estética es urbana” y que “está en constante proceso de definición, de construcción y discusión permanente” (Occhiuzzi, 2012). El logo del canal hace foco en la noción de televisión comunitaria: un faro que permite ver más allá se levanta sobre el contorno de los edificios y las casas de uno de los 100 barrios porteños. Las barridas animadas acentúan el carácter local y analógico de la experiencia, utilizando imágenes trabajadas alrededor de una papa con dos agujas de tejer colocadas sobre el televisor para captar la señal en tiempos de televisión por cable. Otra muestra a un joven haciendo zapping. Insatisfecho con las propuestas televisivas tradicionales se levanta del sillón, desenchufa el cable y coloca las agujas de tejer en la

papa y ésta sobre la TV, hasta captar la señal de Faro. Este esquema artesanal permite buscar y militar la señal, de alcance restringido a algunas manzanas del barrio que pueden ir de los 5 a los 10 kilómetros, dependiendo de la altura de la antena, la potencia del transmisor y la topografía de la zona. La puesta en aire de spots que tematizan la relación entre TV alternativa y ley de medios señala la preocupación del colectivo por avanzar en la legalización, como forma de superar el carácter artesano que tiene en la actualidad, producto de limitaciones político legales y tecnológicas que dificultan la recepción.

En este marco coincidimos con Washington Uranga (2011) cuando sostiene que

> no existe otra estética de la comunicación popular y comunitaria que no sea la estética de los sujetos populares. Nada de esto implica aislamiento o marginalidad. Siempre hablamos de un sujeto popular en diálogo con el conjunto de la sociedad, que lucha por sus demandas, que busca imponer su mirada en medio de una lucha permanente de sentidos, que es lucha simbólica por el poder. (Uranga, 2011: 8)

Este diálogo con la sociedad desde una identidad particular lleva a los colectivos a construir su estética desde una visión de mundo que se hace evidente, como se viene sosteniendo a lo largo de este trabajo. La promo de En Movimiento TV busca contar, a partir de una narración coral hecha de múltiples tonadas, qué es el canal: una secuencia de planos pecho de cada integrante de la experiencia se combina con planos detalle de cámaras y trípodes, dando un efecto de trabajo colectivo hecho sobre la base del reconocimiento de las diferentes particularidades que hoy son lo popular en la ciudad. Estar “en movimiento” implica la “alteración del estado de los cuerpos mientras cambian de posición”; ponerse “en movimiento” requiere “manifestar un sentimiento”, dar lugar a las “emociones”. Si bien el barrio, Villa Soldati, no se ve en esta promo, el objetivo que se expresa es el de contar “nuestra realidad” a “todos los sectores de la sociedad”, haciendo de ENMTV una televisión “justa, representativa, democrática y pedagógica” que desde la visión de la “clase

trabajadora" problematice "las representaciones de los medios masivos", apelando a la noción de contrainformación como lectura crítica de los mensajes mediáticos.

El hecho de que el barrio no aparezca representado en sus lugares típicos o en sus instituciones intermedias tiene que ver con los debates y tensiones que atraviesan la experiencia, y en la concepción de lo comunitario puesta en juego en el desarrollo de la práctica, que es diferente por ejemplo a la que se evidencia en La Posta TV. Por momentos, "nuestra realidad" es la realidad del Movimiento Popular La Dignidad y su despliegue político en el territorio, volviéndose el audiovisual más difusionista aun cuando se reflexiona en común sobre la identidad de la organización. Incluso otro de los spots de la emisora es "Mi nombre es MPLD", cuya estética es muy similar a la promo del canal, y se basa en la auto presentación de los militantes, quienes cuentan quiénes son y en qué áreas o frentes de la organización intervienen (salud, género, comedores, educación popular), subrayando que lo colectivo también está hecho de subjetividades individuales.

Como se expresó páginas más adelante, ENMTV es un medio de comunicación y a la vez una estructura organizativa cuyos integrantes pueden o no pertenecer a La Dignidad. El canal emite desde Villa Soldati, pero la isla de edición se encuentra en Palermo. Esto impacta sobre la estética, toda vez que la decisión de hacer del canal un espacio de comunicación comunitaria abierto al barrio madura de a poco: Ximena González (2012) enfatiza la preocupación por dar cabida a los vecinos (*Mi vida es una novela* es uno de los programas que intentan desarrollar esta veta), y la necesidad de asumir como problema a trabajar la cuestión de los gustos e intereses populares moldeados por la industria cultural.[142] En este sentido la búsqueda parece resolverse en los cruces

---

[142] Sobre este punto es interesante el debate generado hacia ENMTV al realizar un primer corte del que sería el programa infantil, para el cual se convocaron niños y niñas y se los invitó a traer su música y juegos. González (2012) refiere a la polémica que se abrió del siguiente modo: "Editamos un primer micro de todos los nenes bailando una canción de Michel Jackson, que era *Thriller*, que ellos mismos habían elegido [...] Nosotros también dejamos la libertad de que elijan la música y todos se sabían la coreografía [...] La cuestión

entre las coberturas de las actividades zonales ("Día de la mujer en el barrio", "Jornada de salud" o "Inundaciones en Soldati" son algunos ejemplos); las acciones del movimiento y la cobertura de la agenda de la protesta (con eje en el protagonismo del MPLD, pero más amplio y abierto a los aliados o referentes considerados por cada frente).

Los primeros resultados de esta opción aparecen en el reciente *Noticias de ayer*, el noticiero de la emisora. La introducción realizada en *after effects* muestra una pantalla partida en numerosas pantallas más pequeñas que muestran imágenes de las coberturas realizadas en la calle, entre ellas se destaca la palabra "Dignidad". La arquitectura televisiva está dada por una esquina de Villa Soldati, que ubica política y espacialmente el canal y le da sentido de pertenencia e inserción en el barrio. La conductora, parada bajo los carteles que indican Avenida Ravanal y Mariano Alcosta, sitúa la perspectiva al señalar: "estamos a metros del bachillerato popular y del jardín maternal". El barrio implica el trabajo social, político y territorial de la organización y el canal, al constituirse como actor comunitario desde donde se realiza una presentación generalista de los distintos informes grabados en la semana: exteriores e informes muestran una cercanía (política y territorial), y esa cercanía también testimonia una forma distinta de narrar.

En el caso de Antena Negra, al igual que en la experiencia del Canal 4 Darío y Maxi, la estética de la pantalla es más juvenil, artesanal y contracultural, y pone en evidencia de manera constante las condiciones

---

es que cuando enviamos el video al resto del movimiento [MPLD] surgió una polémica, que nunca se terminó de saldar [...]. En un momento bromeábamos: si el problema es Michel Jackson dejá el video como está y pongamos Silvio Rodríguez. [...] ¿Qué tendríamos que haber hecho? ¿Decirles no bailen Michel Jackson? Quizás tendríamos que haber tenido discusiones con gente del movimiento que ya está trabajando la cuestión de la infancia y abordarlo desde ese lugar. [...] Pienso que tampoco deberían ser sólo quienes trabajan o quienes vienen pensando la cuestión de la infancia quienes puedan definir cuáles son esos contenidos, sino que seamos todos nosotros. Porque si no ahí también aparece esa idea de la especialización". (González, 2012) Recordemos que el MPLD tiene desarrollo en el impulso de Jardines Maternales propios y en bachilleratos populares.

de producción del medio como forma de responder a la estética de los medios hegemónicos:

> A nosotros nos venden […] la magia de la televisión y lo que tenemos que hacer es romper con eso: ¡No hay magia de la televisión! ¡Es un verso! Y está todo atado con alambres, entonces lo que tenemos que hacer es desvelar la mentira, es dar vuelta la cámara y mostrar que con dos *switcher* y un enchufe lo haces. No intentás ser "pro", al contrario, ser como somos todos, la cultura de la base, yo apuntaría más a ese tipo de estética. (Antena Negra, en AAVV, 2012: 227)

La televisora emite desde la sede de la asamblea popular del Cid Campeador, en un ex banco Mayo recuperado durante los primeros meses de 2002, pero esta referencia no aparece como productora de sentido ni como identidad del canal. Sí en cambio son repetidas las citas a la rebelión de diciembre de 2001, que se ubica como punto de partida para una nueva oleada de medios comunitarios, populares y alternativos. Esta tematización se recupera en las promos del canal, presentándose como "hijos" de la rebelión: en un montaje de planos que van de los estudios a los exteriores, se van sucediendo frases que hacen a la lectura del lugar del medio. "Comunicando la construcción de un mundo nuevo", "Salimos a la calle", "Tomamos la palabra", son las consignas que señalan la comunicación como organización de militancia.

La introducción del noticiero de la televisora, llamado *El bondi informativo*, también hace a la estética de la pantalla e interpela a un destinatario convocado a integrar el proyecto. Una mixtura entre el rock y la ciudad construye el efecto de tribu urbana propia de las culturas juveniles. La introducción se abre con la imagen de una guitarra eléctrica y el audio del tema *Misirlou*, de Dick Dale, de la banda de sonido de la película de Quentin Tarantino *Tiempos violentos*. Con ese ritmo acelerado como fondo se suceden veloces planos de circulación de colectivos de línea y peatones cruzando las avenidas de la ciudad, para cerrar con una tipografía que imita la estética del fileteado del trasporte público de pasajeros, a punto de colapsar. La "locura de la ciudad" deja paso a un

estudio amateur, con una temporalidad desacelerada y una escenografía construida con un mural estilo Carpani y un enorme sillón desde el cual la conductora presenta los temas y entrevistados del día.

Finalmente, el más antiguo de los canales analizados es el 4 Darío y Maxi. En este caso también se construye una estética joven, performativa, subterránea, que mixtura géneros y formatos en el marco de un festival de imágenes de acento contracultural. El programa eje del canal es, en efecto, un magazine: *Kermarak* mezcla bandas tocando en vivo con expresiones artísticas de diverso tipo, desde la lectura de poesía hasta espectáculos de circo traídos por el público que se acerca al estudio a escuchar a su grupo musical. En medio de estas secciones que organizan el programa como fiesta participativa y libre se suceden entrevistas a los protagonistas de los hechos políticos, sociales y culturales que conforman la agenda contrainformativa de la semana. Pueden tratarse casos de gatillo fácil o los motivos que llevan a los trabajadores a realizar un piquete frente a la fábrica, o debatir el papel de la comunicación alternativa con otros colectivos con los que se comparten las coberturas en la calle.

Este vivo-fiesta, conducido por un presentador-dj (el conductor interviene desde la consola de sonido, que tiene un lugar destacado en la construcción de la imagen), se completa con la presentación de coberturas grabadas de denuncia sobre conflictos sociales, con presencia de actividades desarrolladas en la zona de influencia del canal, en un programa que dura cuatro horas y se difunde de boca en boca como quien asiste a un recital. Como señalamos al inicio de este apartado, en esta elección estética –si bien hay mucho de experimentación- se adelanta un tipo de destinatario, y se pone en juego cuán lejos se quiere llegar en términos de audiencia. Los colores vibrantes en promos y separadores y el estilo artesanal remiten a la estética del Canal 4 Utopía, que hacía de la presencia de los vecinos en la TV una profunda marca de identidad.

Ricardo Von se refiere a la estética construida en una *combinación de amateurismo y condiciones de producción* que impactan en la imagen televisiva, que destaca su carácter anti capitalista y anti imperialista evidenciando el lugar desde donde se construye la información:

> La estética es de un canal comunitario, no profesional, ni en su equipo técnico y realizador ni en los equipos con los que trabajamos. Por ejemplo, hasta hace poco usábamos como cámaras de piso unas viejas Panasonic Súper VHS, ya que eran las cámaras con las que contábamos, generalmente donadas y no teníamos plata para comprar mejores. De igual manera, siempre intentamos que se vea bien, con buenos encuadres, una correcta iluminación, con un montaje en vivo atento a las cámaras, tamaños de planos y movimientos de cámara. No ser profesionales no significa que se vea mal o parezca trucho. Realmente hemos intentado hacer un canal que se vea y se escuche bien, siempre sabiendo que lo que hacemos es nuestra responsabilidad, lo que mostramos es como somos y sentimos. (Ricardo Von, 2012)

En resumen: nos encontramos frente a diferentes propuestas estéticas que, si bien se reconocen en construcción y experimentación permanente, dan lugar a estilos diferenciados que tienen que ver con los objetivos que llevaron a la instalación de cada uno de los canales. De ahí que, siguiendo las modalidades enunciativas y la conceptualización de lo alternativo presente en cada una de ellas, es posible agrupar las experiencias en tres tendencias no excluyentes, atravesadas por una amplia gama de matices. La primera es la más conocida, por su larga tradición de la prensa de izquierda y sindical: el medio entendido como instrumento de expresión de una política, de modalidad expositiva y persuasiva que, por eso mismo, se tensiona por momentos hacia el difusionismo y la propaganda (en forma de discursos ensayísticos o panfletarios). Ahí podemos ubicar, con sus distancias, las propuestas de TVPTS, La Olla y ENMTV, aunque las últimas dos también puede leerse en los contornos de la segunda tendencia, que se explica por la centralidad de la conceptualización de lo alternativo desde lo comunitario.

La estética que hace énfasis en la identidad barrial, de matriz culturalista y movimientista, se observa claramente en Urbana TV, oscilando hacia la mímesis en la medida en que la participación está más asociada al acceso que a la intervención. También se observa en La Posta

(ubicando lo comunitario en la expresividad popular de los barrios como productores cotidianos de cultura) y en Faro TV. Es de destacar que en este caso la presencia de integrantes que son militantes del Movimiento Barrios de Pie queda subsumida en una estética ciudadana que supera en mucho la representación de esa organización en la pantalla. Por último podemos ubicar al Canal 4 Darío y Maxi y a Antena Negra TV en una tercera tendencia estética, de carácter contracultural, político y juvenil. Aunque Darío y Maxi está atravesada también por la noción de televisión comunitaria (se hace énfasis en la pertenencia a Avellaneda y el Puente Pueyrredón tiene una presencia fuerte desde lo simbólico), y Antena Negra por momentos es cruzada por el difusionismo, que se evidencia en una disposición a la propagandización de espacios organizativos que este canal integra, como la RNMA, otros armados similares (con varios spots específicos convocando a encuentros o "coberturas conjuntas") y la promoción de la construcción propia de equipos artesanales de transmisión.

Vistas de conjunto, estas líneas estéticas que se van ensayando y poniendo a prueba en la práctica aparecen como diferentes tácticas para construir una relación con el destinatario que supere la pasividad de la televisión comercial. La actividad de la audiencia, la convocatoria a que participe y sea parte del proceso de producción del medio en alguna de sus instancias es el elemento más disruptivo de este tipo de experiencias, junto con sus objetivos de intervención política y transformación social. En este marco se visualizan tensiones hacia modalidades televisivas miméticas y difusionistas, que tienen que ver con los caminos elegidos por cada colectivo pero también, y sobre todo, con su carácter social, dinámico e impuro, producto del escenario (social, económico, político, legal) en que les toca desarrollarse y presentar su propuesta.

5. Programación, géneros y modalidades predominantes

Un último punto que queremos abordar es el de la estructura global de la programación, que en todos los casos está marcada por un carácter experimental pero que viene logrando sostenerse aún en la carencia de recursos económicos: las experiencias son autogestivas, no lucrativas y se mantienen gracias al esfuerzo militante. Por lo tanto un acercamiento a la pantalla requiere una mirada a los géneros que predominan; es decir, a su orientación general, y a las modalidades de representación de la realidad preferentemente utilizadas dentro del lenguaje audiovisual. Estas dos dimensiones de análisis de la programación –además de aportar a un abordaje del ejercicio del periodismo alternativo y de contrainformación en televisión-, se vinculan con el tipo de destinatario al que se interpela: ¿Qué lugar ocupa la política? ¿Qué espacio existe para el entretenimiento?[143]

Estas preguntas representan posibles potencialidades y limitaciones. En términos generales podemos sostener que el discurso político cruza toda la programación, entendido como práctica no recortada al marco institucional de la democracia parlamentaria (gobierno, partidos tradicionales y economía) sino como formas de ejercicio de la política por parte de las clases populares, siguiendo la hipótesis de Beatriz Stolowicz (2002), que asumen diferentes modos de expresión. Es decir que temas y prácticas que para el periodismo hegemónico no alcanzan el estatuto de noticia, en la TV alternativa van a ser considerados como ejes sobre los cuales se va a estructurar toda la programación ("hacer visible lo invisible"), recorriendo incluso los bloques más vinculados con el entretenimiento (música, cocina), que también serán leídos en clave política contrainformativa, y por lo tanto poniendo en cuestión su naturalización como fenómenos desprovistos de ideología. La idea que subyace en esta concepción es que la acción política de las clases populares se ejerce

[143] Si bien excede los límites de este trabajo, una pregunta pendiente dentro del sector "no lucrativo" y, más específicamente, de los medios alternativos, comunitarios y populares, es qué se entiende por entretenimiento y qué representación hace el sector acerca de cómo se entretienen los sectores populares.

desde todos los terrenos en los que es posible confrontar y construir poder popular.

De este modo, la programación en los canales de TV alternativa o comunitaria de la etapa de convergencia va a estar organizada a partir de una lectura de la realidad que se expresa en las tareas que el medio audiovisual está llamado a cumplir. Contenidos locales y comunitarios, problemáticas sociales, culturales y educativas van a ser parte del género periodístico junto con la política entendida como visibilización de la protesta y de las propuestas asociadas al modelo de país y de sociedad que se añora construir.[144] A su vez la agenda impuesta por los medios masivos de comunicación también va a aparecer en esta programación, pero desde el punto de vista de la lectura crítica de medios. Lo mismo sucede con los escenarios generados por el gobierno y los sectores de poder, a quienes se les responde desde otra mirada del mundo y desde otro tipo de construcciones políticas.

Tomada en conjunto, la orientación general de la programación para el universo de canales muestra una preferencia clara hacia el género periodístico (periodismo político), con el 52,3% del total de programas (ver detalle en Tablas 3 y 4),[145] que se divide en distintos formatos según la televisora: noticieros, programas especiales, coberturas urgentes, entrevistas, campañas, mesa de debate y opinión política. Sin *embargo la política y la contrainformación cruzan toda la programación, actuando como un mega género* que engloba también los culturales (musical, educativo, arte y literatura, cocina, cine, magazine cultural), que en conjunto representan el 45,2 % de la parrilla (ver Tabla 4). Por ejemplo, el ya citado programa *Kermarak*, del Canal 4 Darío y Maxi tiene un formato de magazine con espectáculos musicales en vivo y lectura de poesías, pero articulado en varios bloques con entrevistas de opinión política y / o cultural y coberturas de los conflictos sociales desarrollados durante la

[144] En la Tabla 3 se pueden apreciar los distintos programas y piezas audiovisuales para el período 2011-2012 en las experiencias televisivas contemporáneas, junto con género y sinopsis.

[145] No se incluye en este muestreo el caso de Urbana TV, ya que este canal no poseer grilla de programación estable al tratarse de una experiencia más reciente.

semana, propios o realizados por otros colectivos dentro de un esquema de colaboración de materiales.

La orientación general para el conjunto muestra entonces una tendencia clara a la politización de la pantalla y el discurso contrainformativo asociado a las diversas prácticas de la vida social, incluyendo el entretenimiento que en la TV comercial es, por el contrario, el género más destacado y liviano. En la TV alternativa la cultura también es entretenimiento, pero desde el punto de vista de la política cultural y entendida no sólo como difusión de "grandes obras" sino fundamentalmente como vida cotidiana y lucha por la apropiación del sentido, reubicándola en el campo político. Como ilustración se pueden observar los programas *Esquinas y lugares de las ciudades*, de Faro TV, que pone el acento en lo privado y lo público desde una estética costumbrista; *Mi vida es una novela*, de ENMTV, que trabaja sobre problemas sociales a partir de historias de vida de gente común; o *Barrio Galaxia*, de La Posta TV, el programa de cultura comunitaria con noticias y entrevistas sobre temas zonales (ver listado de programas según emisora en la Tabla 3, al final).

Pero la organización de las parrillas muestra ausencias importantes para un soporte como el televisivo y para una concepción que entiende la vida cotidiana (las formas de ser y estar en el mundo) en el marco de la lucha de clases: la falta casi total de géneros de ficción de producción propia (más allá de la programación espontánea de ciclos de películas, o algunos intentos de realización de corto o mediometrajes de ficción propios de carácter unitario); la presencia escasa a nula de programas infantiles (La Posta es el canal con mayor desarrollo en este punto, que lo trae como temática dentro de sus programas aunque sin dedicarle un programa específico); y el poco espacio para el deporte (que aparece únicamente como columna o como informe en La Posta, y como cobertura de actividades barriales en Urbana TV),[146] son notables,

[146] Juan Cruz Guevara enumera la programación de Urbana TV del siguiente modo: "Música a la mañana, noticias al mediodía y a la hora de cena, dibujos animados en la tarde y películas a la noche. […] Son en DVD o del cable. […]. ¿Y el fútbol? Hay un campeonato en la villa. Cubrimos los partidos de los pibes". (Guevara, citado en Fiorini, 2012).

incluso si se lo compara con la grilla de programación del Canal 4 Utopía de los 90, que dedicaba una parte del horario de emisión a infantiles y filmes de ficción (ver Tablas 1 y 2).

Estas ausencias se explican en buena medida por las condiciones de producción de los medios, que parten de un piso muy desigual respecto de las grandes cooperativas y fundaciones. La realización de programas de ficción reclama un tipo de financiamiento que la autogestión hasta ahora no ha podido resolver, y que se profundiza con la falta de reconocimiento legal por parte del AFSCA, que demora la elaboración del Plan Técnico para la asignación de frecuencias y los llamados a concurso o autorizaciones directas. Por eso la mayoría de los formatos tienen a conductores en estudios o exteriores, o en mesas de debate, que son los esquemas más económicos a nivel recursos. Pero junto con esto cabe señalar que existe una cierta secundarización de los géneros que errónea y contradictoriamente no se perciben como asociados a una intervención política inmediatica. Los programas se dirigen centralmente a trabajadores, trabajadoras, vecinos y jóvenes, que aparecen como destinatarios privilegiados, y no a la niñez, aunque ésta se aborda desde el trabajo social a través de la militancia territorial.

Asimismo se advierten tendencias generales en las que se organiza la programación en cada una de las televisoras, comparativamente, en función de su conceptualización y objetivos. Ya señalamos modalidades generales evidenciadas en la estética de las pantallas construidas alrededor de tres zonas (no excluyentes sino complementarias en cruces y oscilaciones), que sintetizamos en aquellas experiencias que hacen mayor énfasis en la identidad barrial, comunitaria y ciudadana; las que ponen el acento en la contracultura y las que hacen eje el medio como herramienta de intervención política. Esto obviamente también tiene su contrapartida en la grilla de programación: en TVPTS, La Olla TV, ENMTV y ANTV predominan los géneros periodísticos; también en La Posta, aunque en este último caso están más mixturados con géneros culturales y de entretenimiento asociados a la práctica comunitaria. Faro TV dedica un 80% de su programación a propuestas culturales, urbanas, ciudadanas y costumbristas, mientras que Canal 4 Darío y Maxi tiene una presencia importante de géneros culturales, educativos y musicales combinados con periodísticos, dando lugar a formatos más contenedores

como el magazine o de mayor hibridez genérica. También en ANTV los géneros se mezclan para dar lugar a propuestas de carácter contracultural (ver detalles en Tabla 3 y Tabla 4).

Por otra parte, pero siguiendo con las tendencias generales en las que venimos agrupando de manera dinámica a las experiencias, está la dimensión de análisis sobre las modalidades predominantes de representación de la realidad dentro del lenguaje audiovisual. Bill Nichols (1991) destaca cuatro "modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva". El texto expositivo se dirige al espectador directamente, exponiendo una argumentación acerca del mundo histórico. La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador, dejando fluir a los sucesos delante de la cámara. La modalidad interactiva desplaza la autoridad textual hacia los actores sociales o entrevistados, que organizan la argumentación del filme (puede ser mediante un modo participativo, conversacional o interrogativo). El documental reflexivo en cambio es más introspectivo; llevando al límite los recursos "para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto" (Nichols, 1991: 65 y ss.).

En las experiencias analizadas predominan fundamentalmente modalidades expositivas e interactivas. Si tomamos *Contrapunto*, el primer programa de TVPTS que inicialmente fue en vivo y diario para convertirle luego una pieza más breve, editada y semanal, veremos que la arquitectura de la pantalla se destaca por su sobriedad clásica, que no exhibe sus dispositivos de producción, y por una conducción cuya modalidad de enunciación persuasiva desgrana los temas y ofrece otras claves de lectura de los sucesos, en contrapunto con la visión oficial, desde una óptica que se presenta como dependiente de los sectores obreros y populares. En su versión semanal, la propuesta desglosa "desde todos los ángulos" los temas de agenda nacional: desde el "desvendamiento" acerca que la política de la agrupación kirchnerista La Cámpora ("La Cámpora, ¿nueva juventud maravillosa?") hasta la represión a la comunidad Qom en Formosa ("¿La represión a los Qom es Nacional y Popular?"), pasando por los vericuetos del pago al Club de París y las contestaciones a las "verdades" del programa oficialista *678*. En este

nuevo formato la estética se videoclipiza y se juveniliza, se apela a la ironía y se vuelve más breve y ágil que la mesa de debate inicial, aunque persiste una modalidad expositiva y un montaje probatorio.

En este sentido, en TVPTS prevalecen la exposición, el ensayo y el panfleto (Mangone y Warley, 1994). Los nombres de los programas dan cuenta de un saber que se posee que se va a compartir: la posta, claves, contrapuntos. La modalidad del discurso político es el manifiesto programático, que brinda las vías para entender lo que sucede en el país y el mundo, aquello que los medios ocultan (los medios hegemónicos aparecen constantemente como contradestinatario en éste y el resto de los canales). Los temas que se presentan son mayormente de política nacional (gobierno, economía, parlamento), pero se abre y ubica en la misma sección las luchas obreras, de derechos humanos y las estudiantiles. La matriz que organiza los elementos es racional iluminista, argumentativa, propia de la cultura letrada. Esto se subraya todos los programas, sobre todo en los especiales *Trotsky en nuestro tiempo*, que acentúan la dimensión pedagógica y formativa del medio en relación con la tarea de concientización y encuadramiento de la militancia.

Finalmente *La posta* es una "pastilla" de respuesta urgente emitida según la necesidad política, "muy corta e irónica para señalar una contradicción del poder" (Gabino, 2012). Se trata de un panfleto audiovisual alrededor de un tema puntual, buscando generar impacto. No supera el minuto y medio y es de carácter agitativo, utilizando fragmentos de discursos de políticos, empresarios y sectores poderosos para resignificarlos al poner en evidencia la verdad oculta que desnuda el *lapsus lingue*, de manera de subrayar la contradicción en términos de "confesiones" o "archivo".[147] En tanto que *En la calle* tiene un tratamiento argumentativo mayor y una extensión promedio entre los 5 y los 10 minutos. Construido como informe semanal, se basa en la denuncia

[147] Por ejemplo: "La Ministra Garré... ¿no sabía del Proyecto X?", "La posta: represión para garantizar el saqueo imperialista", "Nunca menos. ¿Quién da más?", "Aldo Rico para la Victoria en San Miguel: el candidato nacional y popular", "La posta: Los problemas de Sergio Schoklender" son algunos de los temas de estas pastillas breves y agitativas centradas en desmontar las contradicciones de los gobernantes.

desde el lugar de los hechos en la voz de los damnificados, dando lugar a una modalidad de representación audiovisual interactiva que se tensiona hacia una modalidad expositiva, cuando la voz del partido se presenta a través del militante que es vecino de la zona o trabajador de los FFCC, que desarrolla la perspectiva y ubica el problema en un contexto desde la lectura del partido.[148]

En el caso de La Olla TV se destaca es un formato más asociado al multimedia, en la medida en que se centra en la producción de contenidos para la salida en vivo pero fundamentalmente para ser descargados y replicados, o visionados en diferido. Pero a la vez este formato confluye sobre un estudio sobrio y clásico, organizado alrededor de una mesa de debate cuya puesta de sonido remite al estudio radiofónico. La cuestión de la urgencia, que tiene que ver con la intervención política inmediata, se enuncia como *En crudo*, una sección que tematiza las luchas y conflictos sociales vinculados con ATE-CTA que, si bien desde la elección del nombre construye un efecto de material no intervenido, se trata de cortos editados subidos a la web dentro de un esquema rápido de funcionamiento vinculado al trabajo de prensa, de modalidad interactiva. Esta modalidad se evidencia en toda su producción, fundamentalmente en los especiales e informes.[149]

También La Posta TV está cercana al desarrollo multimedia, unificando el trabajo territorial con las expresiones comunicacionales y culturales que conforman el Plurimedio La Posta. *El cuenco de las ciudades mestizas* es un esfuerzo realizado en ese sentido, que se presenta

---

148 Son temas de *En la calle* las inundaciones en el Gran Buenos Aires, el estado de los ferrocarriles, el trabajo en negro, etcétera.

149 "Destacamos que nuestro proyecto tiene en su raíz la distribución de contenidos como insumos para descargar y replicar por otros medios (internet). Estamos hablando de insumos ordenados temáticamente en un sitio web. Nuestra estrategia audiovisual tiene dos aspectos clave: el uno la transmisión en vivo por internet (*streaming*) de especiales temáticos y el otro la producción de distintos formatos audiovisuales que se suben para verse en diferido: uno con elaboración informativa y otros que por su urgencia lo hemos denominado *En crudo*. Cabe agregar que también nuestra misión redistribuir videos que no son de nuestra producción pero que por criterios de urgencia, tema o por calidad de lo producido consideramos incorporarlos a nuestro portal" (Alaimes, 2012).

como un "combo" que contiene un mediometraje de ficción, un libro de comics y un CD de rock y música electrónica (recordemos que el comic como género popular urbano aparece en las tipografías de los programas de este canal, y es el eje de la gráfica). Este "combo" se entiende como más que la sumatoria de sus partes, como un "nuevo modo de narrar historias" (www.elcuencoculebron.com.ar), dando lugar al ensayo de un formato y una estética de convergencia desde la mirada de lo popular que permite a sus integrantes participar de la propuesta como actores y músicos.

Como se viene subrayando, en esta experiencia el acento está puesto en modalidades y definiciones sobre la democracia participativa, que dan cuenta del sujeto desde donde y con quien se busca construir el proyecto transformador, ubicado en la perspectiva del movimientismo social. El barrio se construye en la pantalla como el escenario donde se cruzan, dialogan y conviven distintas identidades. El "pueblo" es productor de cultura y comunicación, y las organizaciones sociales canalizadoras de esa expresividad. Así se observa en *Desde Los Barrios*, un programa realizado a partir de la iniciativa de vecinos de la Sociedad Vecinal Unión Ferroviaria, en el Barrio Manuelita de San Miguel. Mantiene la estética del cómic en la presentación, y traza capítulo a capítulo un recorrido por la agenda y las temáticas de las organizaciones comunitarias de la región. Bajo la consigna "participación, solidaridad, organización" que aparece como bajada, se narra el trabajo social cotidiano desde las voces de sus protagonistas, oscilando por momentos hacia modalidades más argumentativas, conversacionales y pedagógicas (por ejemplo, la explicación sobre el año nuevo para "los pueblos originarios de raíz andina" en la emisión nro. 25, o la "historia de las vacunas" en la salida nro. 21).

En las coberturas ("móviles") en la calle realizadas por Canal 4 Darío y Maxi, lo que se destaca es la intervención del animador como organizador del relato y presentador de la noticia. Las entrevistas se suceden de manera encadenada, pero su rol articula la estructura narrativa de manera particular, dando lugar a un estilo particular propio del *under*, fresco e irreverente, que escapa a las modalidades predominantes para este tipo de experiencias. De repente el cronista queda sosteniendo una bandera de los manifestantes (lo cual destaca la cercanía

con sus fuentes y con los sucesos), o interpela a los periodistas de los medios hegemónicos poniendo en evidencia la no transparencia televisiva en unos y otros: "Acá está C5N presente, los vamos a entrevistar para ver cómo va a contar esta movilización", sostiene mientras se acerca al cronista y arranca con las preguntas. Este esquema se repite en numerosos "móviles" o coberturas, que comienzan con la imitación paródica del "copeteo" de la TV tradicional. Lo que se muestra de este modo son las condiciones de producción del medio, y los efectos del dispositivo en sobre los modos de narrar. Este tono descontracturado se mantiene en los estudios, con grandes sillones que invitan a la reflexión, haciendo del espacio de la entrevista un encuentro dialogal, coloquial y descontracturado.

La intervención del cronista o conductor también tiene su impronta en ENMTV, tanto en *Noticias de Ayer* como en las coberturas e informes que lo componen. El estudio del noticiero es la calle, puede ser una esquina de Soldati, una terraza o una plaza, que ubican comunitaria y espacialmente el canal en relación con el territorio, destacando la inserción del Movimiento Popular La Dignidad en términos de construcción de poder popular. La presentadora y notera ubica la perspectiva, y desarrolla lo que serán los temas de cada edición, temas en los que se participa de manera directa y que se cuentan desde la proximidad con los acontecimientos. Muchos tienen que ver con acciones del MPLD como canal de expresión y fundamentación de las acciones (en este sentido la modalidad es argumentativa),[150] pero también aparecen otras temáticas y organizaciones de militancia o intelectuales como fuentes, con quienes

[150] En este sentido ENMTV realiza campañas y coberturas especiales (series), que se vinculan con la política del MPLD y cuyo objetivo es la propagandización, la reflexión y el encuadramiento de la militancia dentro de un marco de diálogo frentista. Por ejemplo la serie sobre el Congreso Villero realizado en 2011 en Plaza de Mayo, que presenta buena parte de las intervenciones y debates, funcionando como un documento audiovisual; o las exposiciones en la previa al Congreso de los Pueblos. También hay series que indican preocupaciones del colectivo sobre determinadas temáticas, como la trata de personas, la lucha contra la megaminería y la sojización y la defensa del espacio público en la Ciudad de Buenos Aires.

se comparte una visión de conjunto. En estos casos la cronista se construye discursivamente como protagonista que dialoga con otros en el marco de la misma protesta, oscilando hacia un rol más clásico de entrevista que luego se monta de manera encadenada en una modalidad de representación interactiva. Así se interpela a la policía metropolitana en carácter de periodista y vecina afectada, por ejemplo en las numerosas coberturas sobre el enrejamiento del Parque Centenario, serie que se viene construyendo desde 2011 y que presenta un tipo de periodista vecinal, ciudadano, social, preocupado por los temas del barrio y dispuesto a organizarse para lograr mejoras, defender los espacios públicos y contarlo desde la propia voz.

En el caso de Antena Negra TV, las denominaciones de los programas construyen una programación que acentúa su carácter juvenil, de tribu urbana, contracultural, no delegativo y anti sistema, de reminiscencias anarquistas y autonomistas: *Motín en el aula*, *El bondi informativo*, *Soy de la eskina* son títulos que apelan a un sujeto joven, con quien se comparten lecturas de la realidad. El estudio sirve en general para los diferentes programas; su arquitectura está dada por una combinación de elementos (el grafiti, el mural, el afiche, el aguayo) que construyen un efecto de interculturalidad en la gran ciudad, y de afirmación de la subjetividad, las identidades y las corporalidades. En esta línea *Foucault para encapuchadxs* representa la propuesta más llamativa por la temática y su tratamiento: feminismo, lesbofeminismo, sexualidad, expresividad, *queer* son trabajados por conductoras vestidas de negro, encapuchadas, en una escenografía bizarra que combina gomas apiladas que recuerdan el piquete con carteles con frases feministas al estilo Mayo Francés. En este ambiente sobre el que se realizan efectos de *chroma key* con fotografías e imágenes entre hedonistas y lúdicas y un montaje clásico pero desprolijo a la vez, las presentadoras trabajan sobre problemáticas del cuerpo y la sexualidad desde la lectura de los autores pos estructuralistas y pos feministas ("nuestro dios san Foucault", sostienen), en una modalidad pedagógica y expositiva que contrasta con el estilo coloquial, libre y juvenil.

Finalmente en Faro TV priman los programas grabados de estética documental y modalidad interactiva, montaje e iluminación cuidados y ritmo e imagen costumbrista. Buena parte de su programación tiene este

acento documental clásico, que no es "corrido" por la urgencia y los imprevistos del vivo: *Mundo oficios*, *Esquinas y lugares de las ciudades*, *Explorador audiovisual* destacan el lugar de lo urbano como predominante, los usos y costumbres de la sociedad, aquello que nos hace "ser del barrio". Acá también la modalidad de representación oscila por momentos hacia la expositiva, cuando la interacción deja paso al documental tradicional con una voz en *off* que organiza la estructura narrativa. Las esquinas construidas al ritmo del tango, como los oficios que persisten, remiten a una ciudad (a una porteñidad) que busca mantener la noción de comunidad como integradora y participativa. Este elemento aparece con mayor precisión en los musicales que invitan a tocar a las bandas de la zona, en el intimista programa literario *Señales de humo* y en *La cocina de Doña Flora*, de "cocina práctica económica aprovechando las ofertas" que combina la gastronomía con el teatro de títeres. El noticiero, por último, aparece como una propuesta que rompe con la estética documental predominante, asumiendo la construcción de una agenda de contrainformación y haciendo de la calle un estudio, similar al caso de ENMTV. Esto construye el efecto de estar atentos a lo que sucede, manteniendo una cercanía y una correspondencia con los protagonistas y sus reclamos.

CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES
25 años de persistencia

Al comenzar esta investigación nos preguntábamos por la historia de la televisión alternativa, popular y comunitaria. Esto nos llevó a indagar en los orígenes y desarrollo del fenómeno hasta la actualidad, desde una perspectiva social, política y cultural. Este enfoque historiográfico nos permitió abordar de manera articulada los condicionamientos legales, los cambios tecnológicos, el contexto sociocultural y los usos sociales de la tecnología televisiva por parte de los sectores populares, dando cuenta de un proceso multidimensional y no de una sumatoria de facetas desde las que sería posible estudiar las experiencias. Proyecto y formación fueron trabajados en conjunto, de manera indisociable. Pensamos que esta decisión teórica y metodológica fue importante para construir un objeto que, como señalamos en la introducción, suele ser subestimado desde el punto de vista de la producción académica.

La segunda pregunta que orientó este trabajo está imbricada con la primera. De hecho, no pueden responderse si no es en conjunto: ¿Qué se entiende por comunicación y televisión alternativa, y por contrainformación? ¿Todas las experiencias de baja potencia pueden considerarse de ese modo? ¿Es la potencia una variable a tener en cuenta? El examen de las lógicas sobre las que evolucionaron los canales populares en los 80 y 90 nos brindaron algunas pistas, entendiendo que la base social sobre la que se desarrolla la práctica tiene un rol fundamental en la orientación de su destino. La pretensión no fue alcanzar una definición clasificatoria, pero sí proyectar algunos consensos generales que para nosotros son propios de una *tradición latinoamericana de la alternatividad*, y que

merecen ser tenidos en cuenta a la hora de poner en debate, por ejemplo, la relación entre medios comunitarios y ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual.

Justamente, la opción por manejar dentro de un mismo haz conceptual los términos alternativo, popular, comunitario tiene que ver con las maneras de abordar este tipo de experiencias sin esquematismos, pero también sin diluir lo que las distingue y ubica como actores diferenciados dentro de la categoría más amplia "sin fines de lucro". Esta elección hace énfasis una tradición que lleva por lo menos 65 años en América Latina, si tomamos como punto de partida las pioneras escuelas radiofónicas en manos de la Iglesia, primero, y las radios mineras bolivianas surgidas en 1952 al calor de la nacionalización de las minas de estaño y cobre, inmediatamente después. Nos referimos a una tradición que ubica lo alternativo como expresión de los sectores populares, que pone el acento en los contenidos contrainformativos como formación de agenda propia, en la propiedad colectiva, social, popular o comunitaria de los equipos; en los objetivos de movilización y transformación social más allá del campo de la comunicación.

Una lectura dinámica de la comunicación y la televisión alternativa es capaz de reunir en su seno una diversidad de experiencias que tienen en común la voluntad de ser parte de proyectos más amplios de transformación social. Las diferencias entre estas experiencias tienen que ver sobre todo con las tradiciones teóricas y políticas de los sujetos que las impulsan, lo cual impacta sobre las formas de construcción y gestión del medio: como sostuvimos largamente a lo largo de estas páginas, lo alternativo no es un estado que se da a priori y se mantiene petrificado para siempre sino que es un proceso contradictorio sobre el que se desarrolla la práctica, que enfrenta de manera constante los efectos de la formación social capitalista en la que se inserta y a la que busca transformar.

Esta perspectiva, por lo tanto, no se recorta por la pequeña dimensión del medio, ni por su potencia y llegada. La comunicación alternativa está hecha de esfuerzos teóricos y sobre todo prácticos para deshacer aquello que la confina a los estrechos márgenes de lo local; aquello que de manera para nada ingenua limita la potencia del transmisor condenando la circulación de la palabra a los escenarios micro, o que se

despreocupa por los formatos tendiendo a la baja calidad. La apuesta por soportes pesados como el televisivo es fuerte en términos de superar el mundo cercano y conocido para interpelar a públicos masivos desde una propuesta participativa, abierta y disruptiva, que apunte a la construcción de una nueva subjetividad contrahegemónica. Este marco de referencia ubica en un espacio propio a la TV alternativa en nuestro país, con 25 años de historia hecha de retazos atravesados por la permanente experimentación y por una búsqueda constante por mantenerse en el aire y subsistir.

Este espacio, si bien todavía requiere consolidarse, es claramente distinto del que ocupan los medios públicos estatales y los pequeños emprendimientos comerciales en la medida que entienden la comunicación como un bien social y no como una mercancía que se vende en el mercado. Es decir que expresan lo que en la sociedad no es negocio, nada más y nada menos. La televisión alternativa se vincula por lo tanto con la producción de nuevas relaciones sociales: solidarias, colaborativas, no competitivas sino de cooperación entre las experiencias en función de acuerdos políticos y comunicacionales. Son estas relaciones sociales las que promueven una práctica alternativa de la comunicación en la medida que la comunicación favorece también nuevas relaciones sociales. Pero al crecer y desarrollarse en el marco de una sociedad y un tiempo concretos, estas experiencias se encuentran siempre frente a lógicas sociales contradictorias, tendientes a la reproducción, el mimetismo o la transformación de la cultura y la comunicación hegemónicas.

El transcurso de la etapa que llamamos analógica (1987-1999) es bien interesante sobre el lugar (central) que la base social tiene en el desarrollo de la experiencia. Cuando no hubo un proyecto de transformación y construcción de contrahegemonía como horizonte y sentido de la práctica televisiva, ésta fue más proclive a un proceso de institucionalización que de apropiación comunitaria. La tensión hacia la experimentación y la realización individual, o hacia los intereses microempresarios, se advierte en los caminos adoptados y las alianzas construidas para mantener las antenas en el aire contra la persecución del COMFER y la CNC. Esto explica en buena medida la gravitación de funcionarios estatales, intendentes y “punteros” en dicho período, algunas gestiones y el impulso de experiencias como la encarada por el

Canal 5 PRONDEC, con su gran heterogeneidad. Si bien puede argumentarse que la validez de las tácticas está relacionada con la estrategia, no es menos cierto que “acomodarse” y “bajar el tono” para no despertar la censura lleva las más de las veces a perder los objetivos iniciales: es cuando se vuelve más importante hablar que lo que se tiene para decir, y su para qué.

Durante la etapa de convergencia, los desafíos y los problemas se ven modificados por los cambios tecnológicos y del marco legal que regula la actividad (en seguida volveremos sobre este punto), que preocupa a las experiencias a la hora de revisar qué es lo “no lucrativo” para la ley de medios, y encontrarse con nuevas limitaciones para el desarrollo de sus proyectos. Pero frente a la institucionalización o la domesticación se destaca un elemento importante a la hora de analizar los primeros pasos en este nuevo período: la re emergencia de las emisoras televisivas en el pos 2001 está asociada a la politización de la sociedad, la intervención y el diálogo profundo entre comunicadores y movimientos sociales y políticos, favoreciendo la experimentación desde lógicas de apropiación social y comunitaria de la herramienta audiovisual. Esto permite la concurrencia de colectivos y organizaciones populares en el impulso de las nuevas experiencias, que al instalarse sobre esta base cuentan con un punto de partida que favorece, aunque con las contradicciones inherentes a toda práctica social, la participación de vecinos y militantes.

Otro aspecto tiene que ver con el interrogante que abre estas conclusiones. Nos referimos a las continuidades y desplazamientos operados en estos 25 años de ensayos alrededor de una televisión desde abajo, que van desde las primeras emisiones experimentales, durante la etapa analógica, hasta la actualidad. Este recorrido muestra interesantes zonas para el debate de la alternatividad, que es necesario atender si lo que se quiere es aportar al desarrollo de medios potentes comprometidos con las clases y grupos populares. Como desarrollamos en los diferentes capítulos, se mantienen en el tiempo algunos núcleos problemáticos centrales: las dificultades respecto del financiamiento y la relación conflictiva con el Estado; la preocupación por alcanzar una llegada masiva que instale los medios propios en el escenario público; los debates sobre las maneras de construir una estética, unos géneros y unos formatos populares, capaces de ser leídos por sus audiencias en relación

con la cuestión del "gusto" y que a la vez destaquen un tipo de relación con el destinatario hecha de diálogo, cercanía y participación.

También se advierten continuidades importantes en las búsquedas de los sectores populares en relación a la creación de medios que escapen a la lógica mercantil, en la compresión de la comunicación como empoderamiento y en la exploración del lenguaje audiovisual en tiempos de hegemonía de la imagen. Las demandas que pueblan las pantallas alternativas siguen siendo las mismas que históricamente movilizan a los sectores más empobrecidos y explotados de la sociedad: vivienda, salud, educación, salarios dignos, condiciones de empleo forman parte de las agendas contrainformativas desde los primeros intentos hasta nuestros días. Hacer de la televisión un espacio de acción y no sólo de representación, así como entender el medio como una herramienta movilizadora en el sentido que lo planteaban Raymundo Gleyzer o Rodolfo Walsh, es otra de las continuidades que nos interesa subrayar. Desde las interceptaciones agitativas de Radio Liberación TV (RLTV) en el marco de la resistencia a la última dictadura militar, el papel de la televisión se asocia a la necesidad de contrainformar como aporte para la movilización popular, en el camino de alcanzar reivindicaciones sociales y políticas.

En este sentido, no importa tanto si los medios tienen mayor o menor alcance en la medida que se proyectan más allá de sí mismos; es decir, en la medida que no expresen una visión micro o reducida del poder, y que por lo tanto busquen superar las limitaciones en vez de convertirlas en una ideología o una bandera. La mayoría de las veces la marginalidad no es una elección, y en ese marco todas las experiencias aportan en un diseño integral que, con sus tensiones, debe ser capaz de contener micro, meso y macro medios en relación con los objetivos y de acuerdo con los énfasis puestos en el trabajo territorial o en una intervención política más abarcadora. Pero no seríamos honestos si no subrayáramos que experiencias micro hay en cantidades, mientras que la ausencia de medios masivos en manos de la clase trabajadora y los grupos populares sigue siendo una deuda pendiente.

Con respecto a los desplazamientos, éstos quedan evidenciados en la periodización utilizada para estudiar la historia de la TV popular. Se trata de dos etapas organizadas alrededor de rupturas importantes en

relación con los efectos que éstas tienen sobre el desarrollo de las prácticas televisivas y de la comunicación alternativa en general, pero que para el caso de los canales adquieren especial gravitación. Nos referimos a los escenarios tecnológicos y legales, que sufrieron modificaciones notables, como apuntamos más arriba. En el primer caso, el pasaje de la tecnología analógica a la digital facilitó el registro para el cambio de milenio gracias a equipos más livianos, menos costosos y de mejor calidad de imagen y sonido. En la segunda mitad de los 80 y durante buena parte de los 90, en cambio, las televisoras fueron posibles entre otros factores por la utilización de las cámaras Súper VHS y la tecnología del video en VHS, más accesibles que los antecesores formatos de video U-Matic y Betacam. Es decir que una historia social de los usos de las tecnologías, en articulación con una base social movilizada, da cuenta de un uso tendencialmente distinto al dominante. La progresiva masificación en el uso de Internet, sobre todo a partir de 2001, las redes sociales y los sitios de almacenamiento de video en la web, sumados al *streaming* y la telefonía celular, facilitaron luego la cobertura de los temas de agenda en tiempo real.

Sin embargo, en esta etapa de convergencia recién se están dando los primeros pasos. Persiste todavía una concepción de la convergencia en términos de sumatoria de tecnologías diversas, antes que una mirada que entienda la creación de una TV convergente posible de multiplicarse más allá de cada una de las tecnologías que la componen. Esto explica, en parte, el distanciamiento que existe entre los equipos para el registro y aún para la grabación y archivo de materiales audiovisuales, y los equipos para la transmisión de la señal, que siguen construyéndose con tecnología analógica, limitando considerablemente la calidad y sobre todo la llegada de las experiencias populares. Esto se relaciona también con los altísimos costos de los transmisores digitales en un contexto en el cual el servicio de televisión a través del cable sigue estando a la delantera en las pautas de consumo en nuestro país, y muy marcadamente para el área metropolitana. La Televisión Digital Terrestre (TDT), por ahora, se instala muy lentamente en los hogares; además se han suspendido los concursos convocados en 2011 para la adjudicación de frecuencias digitales tanto a través de la plataforma ARSAT como

para la infraestructura de transmisión propia o alquilada a terceros (resoluciones suspendidas 685, 686 y 1465 del AFSCA).[151]

Esto nos lleva al otro desplazamiento señalado, que refiere al escenario regulatorio de la actividad; en otras palabras, los condicionamientos jurídicos que enfrenta la experiencia alternativa. El tránsito de la etapa analógica a la etapa de convergencia, aún con las limitaciones recién señaladas, está cruzado por el cambio en la legislación que va de la ley de Radiodifusión 22.285 a la actual ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522. Estos dos escenarios legales son una muestra de los cambios en la siempre conflictiva relación con el Estado, que se trasladan desde la posibilidad misma de existencia (prohibición directa para los medios sin fines de lucro mediante el artículo 45, y por lo tanto persecución y decomiso de equipos por parte del COMFER y la CNC), hacia las condiciones de funcionamiento formalmente aceptadas para acceder al espectro radioeléctrico, que destina un 33 por ciento de las señales a los medios sin fines de lucro.

Este cambio en la legislación significa un paso adelante respecto de la ley anterior, de carácter excluyente y autoritario. La nueva ley 26.522 genera un piso más "amigable" para las televisoras y radios alternativas y comunitarias; sin embargo, que sea más amigable no garantiza que sea el más adecuado: si cabe la metáfora, hoy existe una puerta donde antes había una pared, pero no son las experiencias populares las que tienen el manejo de las llaves. Por lo tanto, las exigencias conocidas funcionan hasta ahora como un mecanismo de selección del "más apto" en términos mercantiles: sustentabilidad probatoria con cuentas y estadísticas; plan de inversiones en el corto plazo; condiciones laborales alejadas de la realidad de los medios que funcionan con aporte y voluntad militante; exigencia de "voces profesionales" que nada tienen que ver con las pantallas populares; contratación de operadores y obligación de establecer relaciones patrón / empleado, que no se

[151] Casi sobre los 5 años de aprobada la ley, en septiembre de 2014, se llevó a cabo una audiencia pública para tratar el Plan Nacional de Servicios de Comunicación Audiovisual Digitales, que fijará las condiciones de emisión durante la migración a los servicios de radiodifusión digitales.

condicen con las prácticas sociales autogestivas y los medios de propiedad social y colectiva.

Estas exigencias, en buena medida derivadas de la reunión de las experiencias alternativas y comunitarias dentro de la categoría más abarcativa "sin fines de lucro" en el texto de la ley, confunden medios de distinta naturaleza y capacidad económica, dejándolos en situación de desventaja frente a las grandes cooperativas y fundaciones. Por eso las experiencias aquí estudiadas reclaman para sí un tratamiento específico y diferenciado (que sí fue otorgado en la reglamentación de la ley a las micro y pequeñas empresas) dentro de dicha categoría; es decir, una diferencia que iguale, que garantice el acceso a las frecuencias y reserve una porción del espectro a medios comunitarios basados en la propiedad común de los equipos, el trabajo voluntario y la gestión participativa, y no su dilución dentro de un tercer sector de la comunicación.

El hecho de que a más de tres años de aprobada la ley de SCA se haya avanzado tan poco en la normalización del sector sin fines de lucro, es poco esperanzador si tomamos como punto de referencia las maneras en que se convocó e invocó a la comunicación comunitaria en discursos y debates acerca de la democratización, en el contexto del largo y movilizador proceso que precedió a la sanción. De modo que el marco regulatorio de la radiodifusión se desplazó de la prohibición a las condiciones de existencia, regidas por parámetros que siguen siendo restrictivos al asociarse a nociones como sustentabilidad y sostenibilidad en términos económicos, que no pueden explicar o contener las valiosas experiencias que en este período vienen poblando las pantallas la mayor de las veces sin apoyo oficial ni estatal, articuladas con las organizaciones políticas y sociales que las acompañan. A la pregunta por la sustentabilidad, en definitiva, la respuesta está a la vista: *eppurse muove*. Lo cual nos devuelve a las continuidades, que tienen que ver con la citada una relación de tensión con el Estado en la pelea por reivindicaciones propias para el sector en estos 25 años, que son derechos que continúan postergados.

A lo largo de estas páginas dimos cuenta de una tradición invisibilizada como práctica política y comunicacional, y secundarizada dentro de la producción académica, aunque el debate de la ley de medios la oxigenó y la volvió a poner en escena. El reconocimiento de la

tradición latinoamericana de la alternatividad es importante no sólo como campo teórico práctico sino también porque explica y pone en relación con su marco histórico, social y cultural muchos de los atributos que la ley de SCA y sobre todo su reglamentación viene dejando de lado, y que merecen ser atendidos si en efecto lo que se plantea es la desconcentración y la democratización de la comunicación en la Argentina. Esperamos que este trabajo haya aportado a una historia de los medios desde abajo, y que las experiencias y elementos recogidos permitan una reflexión más profunda y menos general acerca de las maneras de hacer otra televisión y otra comunicación que respete los silencios que estructuran toda argumentación, dejando de lado la carrera por el rating.

En este sentido, la necesidad política y comunicacional de una televisión alternativa, popular y comunitaria que dispute masividad es para nosotros cada vez más urgente. Lo observamos cuando las pantallas hegemónicas construyen los relatos de una sociedad donde los que menos tienen son los responsables del "caos vehicular" y las razones de sus reclamos (y la historia de las luchas que los movilizaron a las calles), están ausentes de los temas de agenda, considerados como "no noticiables". O cuando advertimos que las fuentes a las que recurren los periodistas tradicionales, con la televisión a la cabeza, se suceden interminablemente entre los políticos y funcionarios estatales (la llamada "clase política"); los representantes de las cámaras empresarias y la institución policial (o la gendarmería, según el caso). Un ejemplo bastante reciente es el asesinato de tres militantes sociales en Rosario, que fue presentado como un ajuste de cuentas entre narcos y barrabravas.[152] La temprana movilización popular en repudio de lo ocurrido y en reclamo del esclarecimiento, sumado al hecho de su militancia, logró instalar en los medios la voz de sus compañeros y familiares, y puso en evidencia la pobreza de un ejercicio del periodismo

---

[152] Los jóvenes Jeremías Trasante, Claudio Suárez y Adrián Rodríguez fueron acribillados por error por una banda de sicarios (barrabravas y narcos con complicidad policial) en el barrio Moreno, Rosario sur, en la madrugada del año nuevo de 2012. Los tres eran militantes del Movimiento 26 de Junio - Frente Popular Darío Santillán.

que se limita a seguir moldes e imitar gestos, sujeto a la repetición de fórmulas que han sido internalizadas como rutinas periodísticas.

Frente a la concepción liberal y tradicional del periodismo, esta investigación da cuenta de las maneras en que la TV alternativa y popular aprecia los acontecimientos, que son bien diferentes de la TV hegemónica. Señalamos que los "valores noticia" que movilizan la cobertura de temas están asociados a la dimensión territorial y comunitaria de la práctica (cercanía, protagonismo popular, cotidianidad vs. espectacularidad); la denuncia y la contrainformación (desvendamiento, desenmascaramiento), y la construcción de una nueva subjetividad, es decir, la construcción de la alternativa o la propuesta para una nueva sociedad. Estas tres zonas en las que agrupamos los "requisitos", dinámicos y complementarios, que hacen a lo noticiable para el periodismo de contrainformación, se estructuran alrededor de la consigna general "hacer visible lo invisible", enfatizando la preocupación por lo que sucede todos los días, por poner en la pantalla lo que le pasa a la "gente común". Es decir que si la construcción de la agenda y la definición de la noticia en el periodismo hegemónico pasan por la rutinización de lo excepcional; la valoración de lo cotidiano como productor de comunicación y cultura aparece de manera nítida como marca diferencial en el periodismo popular.

Las experiencias que en la actualidad aportan a la construcción de una televisión desde abajo vienen mostrando que las fuentes son antes que nada los sectores movilizados, con los que se comparten las luchas y cuyas exigencias se difunden en primer lugar, haciendo de la TV alternativa un espacio de enunciación del conflicto. El análisis arranca con las causas, de manera de poder denunciar las consecuencias y las maneras de frenarlas atacando, justamente, las causas que las originan. Los géneros y formatos populares se encuentran en experimentación constante; por momentos pueden tender hacia la mímesis pero el debate colectivo devuelve la preocupación y surgen otras ideas: nos encontramos frente al desarrollo de propuestas estéticas que, si bien se reconocen en experimentación permanente, dan lugar a estilos que van del ensayo y el panfleto a la bohemia y el *under* citadino, pasando por el costumbrismo. O que van de las modalidades expositivas, peda-gógicas, contrainformativas y / o interactivas (TVPTS, ENMTV, La Olla) a la

contracultura y el disfrute (Canal 4 Darío y Maxi, Antena Negra), pasando por el acento en la dimensión barrial como constructora de identidad (Urbana TV, La Posta, Faro TV). Estos estilos no aparecen de manera pura ni estática sino que están mixturados, cruzados al mismo tiempo por distintas formas de intervención política.

Esta búsqueda –que lleva su tiempo oscilando entre estéticas de carácter profesional y otras de perfil amateur-, es posible porque las rutinas puestas en práctica se basan en la reflexión y el consenso, y no están presionadas por la lógica mercantil. Así se evidencian métodos de trabajo que se sostienen en la participación, la solidaridad y la cooperación entre las experiencias, y en relaciones colaborativas entre las personas en el proceso de la comunicación. En este sentido es importante destacar el esfuerzo que se sobrepone a la división social del trabajo, que aprisiona a los que producen de un lado y a los que diseñan y conciben del otro; a los que "mandan" y a los que "obedecen". Estos medios, al estar apoyados sobre la colaboración, parten de un piso desde el cual cada uno de los roles para la salida en vivo o para la gestión del canal es aprehendido colectivamente. Se pasa de la dirección del programa musical a la conducción del noticiero, para luego hacer cámara en las coberturas callejeras. Si bien se respetan las capacidades, necesidades y gustos, este método permite abarcar el proceso comunicacional como una totalidad, comprendiendo la importancia de cada una de las partes en el marco del todo (es decir, el todo es más que la suma de las partes), para que la televisión funcione en un sentido transformador.

Ya lo planteaba Raymundo Gleyzer en su autocrítica a *Los Traidores*, cuando desnuda la tensión siempre presente hacia el narcicismo y la experiencia individualista en la práctica documental:

> Hemos visto que el obrero de la fábrica, que está vinculado al proceso de la producción y se pasa ocho horas por día en un trabajo específico (digamos en una fábrica de autos, colocando puertas) tiene conciencia plena de que trabaja con un grupo, de que individualmente no puede realizar el producto, no podría finalizar el auto. No entremos a discutir ahora si el trabajo es alienante, lo que ocurre es que esa puerta no sirve para nada si otro no pone una rueda,

> etc., es decir que el proletariado surge del producto de su trabajo, de su metodología y de su práctica: sabe lo que es el trabajo de proletarización, lo que es el trabajo de grupo, de equipo y lo vive todos los días. [...] Nosotros cineastas podemos hacer el guión de un film, la foto, el montaje y hasta la proyección, aunque fuera para nosotros mismos: desarrollamos así una característica autosuficiente para el trabajo. No necesitamos de nadie, apenas de un camarógrafo. Podemos hacer solos todo. Es así como se gestan en nosotros el autoritarismo e individualismo más nocivos. (Gleyzer, 1985)

Estas palabras muestran la presencia de los debates e iniciativas anteriores en las prácticas televisivas contemporáneas, y su enorme actualidad. Además se proyectan sobre las relaciones sociales establecidas entre las personas que llevan adelante las experiencias. Estas relaciones, al igual que otros elementos, marcan antagonismos importantes respecto de la televisión hegemónica y, como ya apuntamos, de los pequeños emprendimientos microempresarios: la alternatividad no se basa en la explotación del trabajo, la propiedad es social y por lo tanto las decisiones sobre su vida y funcionamiento son colectivas. Más allá de los diferentes niveles de compromiso, la televisión alternativa supone el ejercicio aquí y ahora, en sentido prefigurativo, del poder popular entendido como espacio arrebatado a la hegemonía.

Pensamos, para terminar, que todas las experiencias colaboran en un camino que está hecho de ensayos y errores, pero cuya persistencia demuestra la necesidad y el interés por seguir construyendo medios populares, más allá de las coyunturas. Una política de comunicación contrahegemónica contiene de este modo la apuesta por medios propios y potentes, el "ablande" en el uso de las nuevas tecnologías, la relación con el Estado para la obtención de reivindicaciones y la intervención hacia los medios tradicionales desde la organización de los periodistas. Hubo en esta larga historia de la alternatividad en América Latina numerosas y variadas propuestas que, como vimos, funcionan como tradición selectiva. El maestro Santiago Álvarez supo realizar en la Cuba de la Revolución un noticiero cinematográfico de contrainformación,

profundamente transformador, desde una institución estatal como el ICAIC. Los movimientos populares de la Argentina de los 70 lograron combinar revistas y periódicos barriales con el impulso de medios gráficos masivos, como los diarios *El Mundo* y *Noticias*, organizados bajo la forma de empresas periodísticas pero cuya propiedad dependía de las organizaciones que le daban vida. En todos los casos, los contenidos de contrainformación, sumados a objetivos alejados de los meros negocios y a la voluntad de aportar a la emancipación, fueron los elementos centrales para definirse desde la alternatividad.

La televisión alternativa, popular, comunitaria en nuestro país, atravesada por un escenario tecnológico que todavía tiene mucho por explorar y por un marco regulatorio que requiere ser adecuado a su especificidad, se viene desarrollando sin prisa pero sin pausa. No es un caso aislado en la región: también crece en Venezuela, en el marco de un proceso que le prestó particular atención. Se sostiene en Chile, con la Señal 3 La Victoria a la cabeza. Da sus primeros pasos en Bolivia. Está ahí donde el pueblo se moviliza o la protesta se desarrolla, donde los trabajadores van a la huelga, abriendo sus puertas al barrio, denunciando las redes de trata de personas, luchando por el aborto libre, seguro y gratuito o asumiendo los desafíos que enfrentan las fábricas recuperadas, aportando a una trama mayor de subjetividad. No arrancan de cero: tienen 25 años de experiencia acumulada, y una tradición latinoamericana que las avala. Recuperar esta historia, siguiendo a Rodolfo Walsh, aporta para que la experiencia colectiva no se pierda, ni las lecciones se olviden: en este aprendizaje constante, dinámico, la comunicación alternativa, popular y comunitaria se arma para el futuro.

Bibliografía

AAVV (2011), *¿Que se vayan todos? A 10 años del 19 y 20 de diciembre de 2001*. Buenos Aires, El Río Suena.

AAVV (2012), “Las televisoras a debate: cruces entre la masividad y el barrio, la estética y el artesanado”. En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Buenos Aires, Cooperativa Gráfica El Río Suena.

AAVV (2012b), *Economía solidaria, hacia un nuevo mapa de comunicación. Textos, contextos, experiencias y propuestas de mutualismo y cooperación*. Buenos Aires, Usina de Medios, Cooperar – INAES.

AGUIRRE, J. M. (1989), “Apuntes sobre la comunicación alternativa”. En Simpson, M. (Comp.), *Comunicación alternativa y cambio social*. México, Premiá.

ALBORNOZ, L. y CALVI, J. (2003), “Construcción política y comunicación alternativa en Italia. Entrevista a Franco ‘Bifo’ Berardi”. Buenos Aires, *Revista Zigurat*, n.4, noviembre.

ALBORNOZ, L., y HERNÁNDEZ, P. (2005), “La radiodifusión en Argentina entre 1995 y 1999: concentración, desnacionalización y ausencia del control público”. En Mastrini, G. (Ed.), *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004).* Buenos Aires, Ediciones La Crujía.

ALDRIDGE, MIKE (2007), “Introducción a la televisión comunitaria”. En Garí, Clara, y Sánchez Navarro, Jordi (curadores), *HoritzóTV. Perspectivas de otra televisión posible. Barcelona*, Institut de Cultura de Barcelona.

AHARONIAN, ARAM (2007), *Vernos con nuestros propios ojos. Apuntes sobre comunicación y democracia*. Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana.

ANDERSON, PERRY (1998), *Las antinomias de Antonio Gramsci. Estado y Revolución en Occidente*. México DF, Fontamara.

ANGULO RINCÓN, L. y ZABALETA URQUIOLA. I. (s/f), “Cinco estrategias para un modelo de televisión comunitaria: una perspectiva desde la experiencia colombiana”. En: www.academia.edu /2244787/Cinco_estrategias_para_un_modelo_de_television_comunitaria_una_perspectiva_desde_la_experiencia_colombiana

ANTONINI, P. y LÓPEZ MAC KENZIE, A. (2011), “El Culebrón Timbal, modelo de productora cultural comunitaria”. En revista *La pulseada*, mayo. En www.lapulseada.com.ar/site/?p=1565

ASTIZ, EDUARDO (2005), *Lo que mata de las balas es la velocidad. Una historia de la contraofensiva montonera del 79*. Buenos Aires, De la Campana.

AZPIAZU, DANIEL, Y BASUALDO, EDUARDO (2004), “Las privatizaciones en la Argentina. Génesis, desarrollo y principales impactos estructurales”. En Petras, James; Veltemeyer, Henry (comp.), *Las privatizaciones y la desnacionalización de América Latina*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

BALÁN, E, JAIMES, D., ALEGRÍA, H., y BORRI, N. (2002), *Barrio Galaxia. Manual de Comunicación comunitaria*. Buenos Aires, Centro Nueva Tierra.

BALESTRINI, NANNI, y MORONI, PRIMO (2006), “De la lucha a la comunicación, de la comunicación a la lucha”. En *La horda de oro 1968-1977. La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*. Madrid, Traficantes de Sueños.

BARANCHUK, MARIANA (2005), “Canales 11 y 13: la primera privatización de la década menemista”. En Mastrini, G. (Ed.), *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. Buenos Aires, Ediciones La Crujía.

BARRANQUERO, ALEJANDRO (2010), “Problematizar la comunicación alternativa. Dificultades conceptuales, potencialidades críticas”. En Actas – II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – Universidad de La Laguna.

BASSETS, LLUÍS (1981), *De las ondas rojas a las radios libres*. Barcelona, Gustavo Gilli. (Editor).

BAUDRILLARD, J. (1987), "Requiem por los media", en *Economía política del signo,* México, Siglo XXI (7ma. edición en español).

BECERRA, MARTÍN (2013), "De la guerra abierta al foquismo". En diario *Perfil*, edición del 25 de enero.

____________ (2013b), "Fin de ciclo en el sistema de medios: adiós a la hegemonía del grupo Clarín". En diario *Perfil*, edición del 8 de abril.

BELTRÁN, MAURICIO (2005), "Imágenes borrosas. TV Comunitaria, Colombia". En Revista Cara y Señal año 2 nro. 3, Buenos Aires, AMARC/ALER, agosto.

BOLAÑO, C. y MASTRINI, G. (1999), *Globalización y monopolios en la comunicación en América Latina. Hacia una economía política de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos.

BONOMI, ALDO (2006), "La contrainformación". En Balestrini, N. y Moroni, P., *La horda de oro 1968-1977. La gran ola revolucionaria y creativa, política y existencial*. Madrid, Traficantes de Sueños.

BOURDIEU, PIERRE (1997), *Sobre la televisión,* Barcelona, Anagrama, 1997.

BRUCK, VIOLETA (2009), "Documental social y nuevas tecnologías". En *Revista Documental para re-pensar el cine hoy*. Bs. As., DOCA, Año 2, nro. 2.

BUEN ABAD DOMÍNGUEZ, FERNANDO (2005), "Praxis de TV Libre", en Rebelión.org, 30 de mayo. Disponible en http://www.rebelion.org/noticia.php?id=15842

BUSSO, NÉSTOR, y JAIMES, DIEGO (2011), *La cocina de la ley. El proceso de incidencia en la elaboración de la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Argentina*. Buenos Aires, Farco.

BUSTOS, GABRIELA (2006), *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones - CCEBA.

___________ (2012), "Santiago Álvarez y el Noticiero ICAIC Latinoamericano". En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Buenos Aires, Cooperativa Gráfica El Río Suena.

CALICCHIO, PASCUAL (2012), “Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual: problemas y desafíos de las televisoras populares”. En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Buenos Aires, Cooperativa Gráfica El Río Suena.

CARLÓN, MARIO (2004), *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires, La Crujía.

CABALLERO, DIEGO (2012), “Alternatividad 2.0 o la web como momento estratégico de la TV alternativa”. En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Buenos Aires, Cooperativa Gráfica El Río Suena.

CARDILLO, LORENA (2012), “Barricada TV: todas las noticias que en la tele no ves”. En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Buenos Aires, Cooperativa Gráfica El Río Suena.

CASETTI, FRANCO y DI CHIO, FEDERICO (1999), “Análisis de la televisión. Un mapa”, en *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona, Paidós.

CASSIGOLI PEREA A. (1989), “Sobre la contrainformación y los así llamados medios alternativos”, en Simpson, M. (comp.), *Comunicación alternativa y cambio social,* México, Premia.

CAVIASCA, GUILLERMO (2010), *Poder, poder popular y hegemonía. Hipótesis para el debate*. Buenos Aires, El Río Suena.

__________ (2011), “Rebelión en las calles”. En AAVV, *¿Que se vayan todos? A 10 años del 19 y 20 de diciembre de 2001*. Buenos Aires, El Río Suena.

CHOMSKY, NOAM (2001), “¿Qué hace que los medios convencionales sean convencionales?”. En Revista Zigurat Nº 2, Bs. As., noviembre.

COM, SERGIO (2005), “Alfonsinismo, contexto sociopolítico y comunicación”. En Mastrini, G. (Ed.), Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004). Buenos Aires, Ediciones La Crujía.

CRAWFORD, L. y FLORES, P. (2002), “Dinámicas socioculturales de las televisiones comunitarias en Colombia o el tránsito

de la identidad al reconocimiento", en *Investigación y desarrollo*, Barranquilla, vol. 10, n. 2.

CRESPO, CARLOS OSVALDO (1997), *Radiodifusión vs. Radioconfusión*. Buenos Aires, Edición del Autor.

EGO DUCROT, VÍCTOR (2005), "'Objetividad o Subjetividad': mito del periodismo hegemónico". En *Revista Tram(a)s de la comunicación y la cultura* nro.40, EPC/UNLP, octubre.

ECO, UMBERTO (1981), "Una nueva era en la libertad de expresión". En Bassets, Lluís (editor), *De las ondas rojas a las radios libres*. Barcelona, Gustavo Gilli.

___________ (1983), "TV: la transparencia perdida", en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen.

__________ (1984), "Apuntes sobre la televisión", en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, págs. 307 a 342. Primera edición de 1968.

ESEVERRI, MÁXIMO (1997), "Emisores de Utopía". En revista *El Amante*, Buenos Aires, año 6, nro. 66, agosto.

ENZENSBERGER, H. M. (1971), *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Anagrama.

ENZETTI, DANIEL (2003), "Radios comunitarias: otra comunicación". En AAVV, *Medios y dictadura. Comunicación, poder y resistencia 1976-2001*. Buenos Aires, Ediciones La Tribu.

GLEYZER, RAYMUNDO (1985), "Autocrítica, en torno a los traidores". Publicado por *Cinelibros*, Nº5 de la Cinemateca Uruguaya.

GRAZIANO, MARGARITA (1980), "Para una definición alternativa de la comunicación". En Revista *ININCO* nro. 1, Venezuela.

GUZZO, ALEJANDRA (2012), "Reflexiones sobre cine, documental y TV alternativa". En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Bs. As., Cooperativa Gráfica El Río Suena.

FESTA, REGINA, y OTROS (1986), *Comunicación popular y alternativa*. Buenos Aires, Ediciones Paulinas.

FIORINI, FILLIPO (2012), "News e film pirata, il canale della baraccopoli". En *Il Manifesto*, diciembre, p. 6 ANNO XLII . N. 300, Italia.

FUENTES NAVARRO, R. (1992), "Imperialismo cultural y comunicación alternativa". En *Un campo cargado de futuro*, México, FELAFACS.

GARCÍA, MARTÍN (2004), "El peronismo y su relación con los medios de comunicación", Revista *Peronistas para el debate nacional* número 5, agosto de 2004 (una versión electrónica puede consultarse en www.profesionalespcm.org).

GARÍ, CLARA, y SÁNCHEZ NAVARRO, JORDI (2007) *HoritzóTV. Perspectivas de otra televisión posible*. Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona (curadores).

GETINO, O. y SOLANAS, F. (1972), *Cine, cultura y descolonización*, Bs. As., Siglo XXI.

GRAMSCI, ANTONIO (1984), *Cuadernos de la Cárcel*. Tomo III. México, Ediciones Era.

_______________ (1999), *Cuadernos de la Cárcel*. Tomo V. México, Ediciones Era.

_______________ (1997), *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Nueva Visión.

GUMUCIO-DRAGÓN, A. (2003), "Arte de Equilibristas: la Sostenibilidad de los Medios de Comunicación Comunitarios". Ponencia escrita para la Cuarta Conferencia Internacional de Comunicación Social: Perspectivas de la Comunicación para el Cambio Social y el Tercer Encuentro Our Media / Nuestros Medios. Universidad del Norte. Barranquilla, 19-21 de mayo.

___________________ (2003), "La televisión comunitaria. Ni pulpo, ni púlpito: pálpito". Disponible en: http://www.geocities.com/agumucio/ ArtTelevisionComunitaria.html

___________________ (2004), "El cuarto mosquetero: La comunicación para el cambio social". En revista *Investigación y Desarrollo* vol. 12 nro. 1, Barranquilla, Colombia, Universidad del Norte, agosto.

HACHER, SEBASTIÁN (2003) "Piquetes en el aire", en Indymedia Argentina, 7 de diciembre. Disponible en http://argentina.indymedia.org/news/2003/12/156641.php

HARTLEY, JOHN (1997), "Hegemonía". En O'Sullivan, Tim, y otros, *Conceptos clave en comunicación y estudiaos culturales*. Argentina, Amorrortu Editores.

HOMEM, EDUARDO (2006), “Pantalla abierta. TV Viva, Brasil”. En Revista *Cara y Señal* año 3 nro. 6, Buenos Aires, AMARC/ALER, noviembre.

HORVATH, RICARDO (1988), *Los medios en la neocolonización. La trama secreta de la radiodifusión argentina II*. Buenos Aires, Editorial Rescate.

______________ (1994), *¿Qué hacer con la radio?* Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, Colección Comunicación.

JAIMES, DIEGO (2011), “Actores de reparto o protagonistas en el nuevo escenario comunicacional”. Revista *PNCE* nro. 4, diciembre.

KRAKOWIAK, MASTRINI y BECERRA (2012), “Argentina: razones geopolíticas y perspectivas económicas”. En Albornoz, L. y García Leiva, M.T., *La televisión digital terrestre. Experiencias nacionales y diversidad en Europa, América y Asia*. Buenos Aires, La Crujía, colección Inclusiones.

KATZ, CLAUDIO (2011), “Los atolladeros de la economía latinoamericana”. En AAVV, *¿Que se vayan todos? A 10 años del 19 y 20 de diciembre de 2001*. Buenos Aires, El Río Suena.

__________ (2012), “Contrasentidos del neodesarrollismo”. Disponible en http://katz.lahaine.org/?p=211

KEJVAL, LARISA (2009), *Truchas. Los proyectos político-culturales de las radios comunitarias, alternativas y populares argentinas*. Buenos aires, Prometeo - FCSoc.

KIRZNER, DAMIÁN (2012), “Los contenidos de la nueva TV cooperativa”. En *Economía solidaria, hacia un nuevo mapa de comunicación. Textos, contextos, experiencias y propuestas de mutualismo y cooperación*. Buenos Aires, Usina de Medios, Cooperar – INAES.

KRICHMAR, FERNANDO (2004), “Grupo de Cine Insurgente”, en Vinelli, N. y Rodríguez Esperón, C. (comp.), *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires, Peña Lillo / Continente.

_______________ (2012), “Crear en estado de necesidad”. En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Buenos Aires, Cooperativa Gráfica El Río Suena.

KROHLING PERUZZO, CICILIA, "Televisión comunitaria en Brasil: antecedentes y participación popular en la gestión y la programación". En *Redes.com* nro. 3.

LAMAS, ERNESTO, y LEWIN, HUGO (1995), "Aproximación a las radios de nuevo tipo: tradición y escenarios actuales". En Revista *Causas y azares,* Buenos Aires, número 2.

LANDI, OSCAR (1992), *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires, Planeta, Espejo de la Argentina.

LA CRUJÍA, Equipo de Comunicación (2010), *Comunicación comunitaria. Apuntes para abordar las dimensiones de la construcción colectiva*. Bs. As., La Crujía.

LA VACA (2006), *El fin del periodismo y otras buenas noticias. Los nuevos medios sociales de comunicación: una hipótesis y una guía*. Buenos Aires, Cooperativa de Trabajo La Vaca.

LA TRIBU (2000), *La Tribu, comunicación alternativa*. Bs. As., Ediciones La Tribu.

LENIN, VLADIMIR I. (1972), *¿Qué hacer?* Montevideo, Ed. Nativa Libros, colección Bandera Roja.

______________ (1979), *Acerca de la prensa*. URSS, Ed. Progreso.

LERMAN, GABRIEL (1989), "La verdadera tevé trucha". En revista *El Periodista* nro. 228, semana del 3 al 9 de febrero.

LLOREDA, OSCAR (2012), "Televisión comunitaria en Venezuela: una mirada en perspectiva". En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Bs. As., Cooperativa Gráfica El Río Suena.

LOCHARD, GUY, y BOYER, HENRI (2004), *La comunicación mediática*. Barcelona, Gedisa.

LÓPEZ MARTÍN, S. y ROIG DOMÍNGUEZ, G. (2004), *Del tam-tam al doble click. Una historia conceptual de la contrainformación*. Madrid, Nodo50.

LOPEZ VIGIL, JOSÉ IGNACIO (1997), "Las radios de nuevo tipo: la estética sin la ética no sirve para nada", entrevista de Ernesto Lamas. En revista *Causas y Azares* nro. 5, otoño.

LORETI, DAMIÁN (1999), *El derecho a la información. Relación entre medios, público y periodistas*. Buenos Aires, Paidós Estudios de Comunicación, 2ª. Reimpresión. Primera edición: 1995.

LOUREAU, RENÉ (1991), "Instituido, instituyente, contrainstitucional". En Ferrer, Cristian (comp.), *El lenguaje libertario*. Montevideo. Editorial Nordan.

LOWENSTEIN, BLANCA, y BLETAS, EDUARDO (1990), "El tipo de al lado está en la tele". En Revista *Cooperativa Los Periodistas*, año 1 nro. 14, 1 de marzo .

MACCAGNO, LUCÍA (2012), "Construyendo otra pantalla. La experiencia de Canal 4 Utopía". En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Bs. As., Cooperativa Gráfica El Río Suena.

MAGAROLA, OSCAR (s/f), "Una aproximación al campo de la Comunicación Comunitaria". Disponible en http://taocomunitaria.sociales.uba.ar/una-aproximacion-al-campo-de-lacomunica-cion-comunitaria-prof-oscar-magarola/

MANGONE, CARLOS (2002), "Campo de los medios y del periodismo: menos trabajo, más concentrado y muy flexibilizado", en Revista *Zigurat*, n°3.

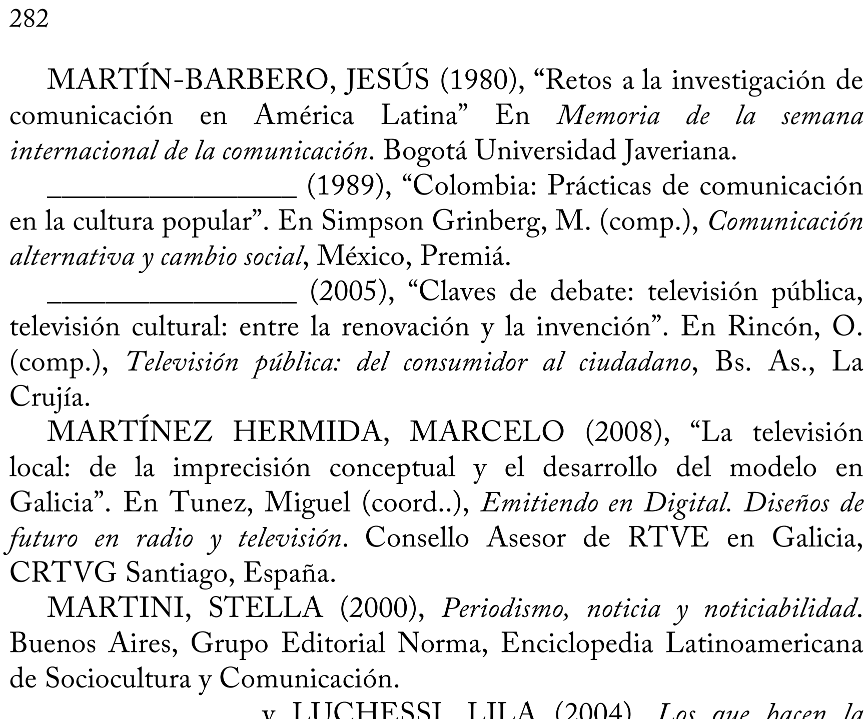
____________ (2005), "Qué hay de nuevo viejo, alternatividad y clases sociales", en *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura*, n°1, Buenos Aires, diciembre.

______________ (2006), "Algunos aspectos de la comunicación alternativa", Teorías y Prácticas de la Comunicación II, Fsoc, UBA, papeles de cátedra, 22 de junio.

____________, y WARLEY, JORGE (1994), *El discurso político, del foro a la televisión*. Buenos Aires, Biblos. (Editores).

MARINO, SANTIAGO (2011), "Medios comunitarios y ley: avances, límites y desafíos de un proceso novedoso". En revista *PNCE* nro. 4, diciembre.

MARINO, S., MASTRINI, G. y BECERRA, M. (2010), "El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina". En *Oficios Terrestres* Año XVI, Nº 25, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.



MARTÍN-BARBERO, JESÚS (1980), “Retos a la investigación de comunicación en América Latina” En *Memoria de la semana internacional de la comunicación*. Bogotá Universidad Javeriana.

_________________ (1989), “Colombia: Prácticas de comunicación en la cultura popular”. En Simpson Grinberg, M. (comp.), *Comunicación alternativa y cambio social*, México, Premiá.

_________________ (2005), “Claves de debate: televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención”. En Rincón, O. (comp.), *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*, Bs. As., La Crujía.

MARTÍNEZ HERMIDA, MARCELO (2008), “La televisión local: de la imprecisión conceptual y el desarrollo del modelo en Galicia”. En Tunez, Miguel (coord..), *Emitiendo en Digital. Diseños de futuro en radio y televisión*. Consello Asesor de RTVE en Galicia, CRTVG Santiago, España.

MARTINI, STELLA (2000), *Periodismo, noticia y noticiabilidad*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.

_____________, y LUCHESSI, LILA (2004), *Los que hacen la noticia. Periodismo, información y poder*. Buenos Aires, Biblos.

MASTRINI, G. (Ed.), *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*. Buenos Aires, Ediciones La Crujía.

MASTRINI, G. y DE CHARRAS, D. (2004), “Veinte años no es nada: del NOMIC a la CMSI”. Ponencia al Congreso IAMCR, Porto Alegre, Brasil.

MATA, MARÍA CRISTINA (2011), “Comunicación Popular: Continuidades, transformaciones y desafíos”. En *Revista Oficios Terrestres*. Vol. 26, nro. 26. La Plata.

MATTELART, ARMAND (1996), *La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*. México, Siglo XXI Editores.

___________ (2010), *Para un análisis de clase de la comunicación*. Buenos Aires, Ed. El Río Suena. Primera edición de 1979.

___________ (2011), *Para un análisis de las prácticas de comunicación popular*. Buenos Aires, Ed. El Río Suena. Primera edición de 1979.

__________ y PIEMME, JEAN-MARIE (1981), *La televisión alternativa*, Barcelona, Anagrama.

MESTMAN, MARIANO (1997), "Semanario CGT. Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera", en: Revista *Causas y. Azares*, núm. 6, Buenos Aires.

MIRAD, NAUM (2012), "La economía solidaria, clave para otro mapa de medios". En *Economía solidaria, hacia un nuevo mapa de comunicación. Textos, contextos, experiencias y propuestas de mutualismo y cooperación*. Buenos Aires, Usina de Medios, Cooperar – INAES.

MONJE, DANIELA (2007), "Notas sobre radiodifusión en procesos de integración regional. Propuestas para comparación entre los países". Ponencia en Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 29 de agosto a 2 de setembro.

MTD ANÍBAL VERÓN / FPDS (2003), *Darío y Maxi, dignidad piquetera. El gobierno de Duhalde y la planificación criminal de la masacre del 26 de junio en Avellaneda*. Buenos Aires, Ediciones 26 de Junio.

O'SULLIVAN, TIM, y OTROS (1997), *Conceptos clave en comunicación y estudiaos culturales*. Argentina, Amorrortu Editores.

PARRA, JUAN D. (2006), "Sintonizando la participación política en la televisión comunitaria". En revista *Palabra clave*, volumen 9 nro. 2, Colombia.

PAREDES RIVERA, M. A., y FERREIRA DO AMARAL, S. (2004), "Pantallas comunitarias: conquistar una televisión dada". La Plata, Ponencia del 7mo. Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación ALAIC, 11 al 16 de octubre.

PASQUALINI, M., Y MANZANO, V. (1998), "Raymond Williams: Aportes para una teoría marxista de la cultura", en *Razón y Revolución* nro. 4, otoño.

PASQUINELLI, MATTEO (2002), *Mediactivismo. Estrategias y prácticas de la comunicación independiente*. Roma, Ed. DeriveApprodi (Curador).

PESCE, MARK (2007), "Redefinir la televisión". En Garí, Clara, y Sánchez Navarro, Jordi (curadores), *HoritzóTV. Perspectivas de otra televisión posible*. Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona.

PIERUCCI, FABIÁN (2004), "Fuera de la ley". En Vinelli, Natalia y Rodríguez Esperón, Carlos (comp.), *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires, Peña Lillo / Continente.

PORTALES, DIEGO (1989), "Perspectivas de la comunicación alternativa en América Latina". En Simpson, M. (Comp.), *Comunicación alternativa y cambio social*. México, Premiá.

POSTOLSKI, GLENN (2010), "Continuidades, desplazamientos y transformaciones en las Políticas de Comunicación en Argentina". En Sel, S. (coord.), *Políticas de comunicación en el capitalismo contemporáneo. América Latina y sus encrucijadas.* Bs. As., Clacso.

PRONDEC (1991), *Yo en TV. La comunicación en la cultura de la democracia: una propuesta federal de participación comunitaria*. Buenos Aires, PRONDEC.

PULLEIRO, ADRIÁN (2012), *La radio alternativa en América Latina. Experiencias y debates desde los orígenes hasta el Siglo XXI*. Buenos Aires, El Río Suena.

REFFLE, VERÓNICA y ROSSI, DIEGO (1993), "La radiodifusión en el menemismo. De cambios y continuidades". Buenos Aires, mimeo.

REYES MATTA, FERNANDO (1982), "La comunicación alternativa como respuesta democrática". En Fox, Schmucler et al., *Comunicación y democracia en América latina*. Lima, DESCO.

___________________ (1989), "Análisis de las formas: de lo micro a lo macro". En Simpson Grinberg, M. (comp.), *Comunicación alternativa y cambio social*, México, Premiá.

RODRIGO ALSINA, M. (1989), "La producción de la noticia". En *La construcción de la noticia*, Paidós, Barcelona.

RODRÍGUEZ ESPERÓN, CARLOS (2000), "Breve introducción a la comunicación alternativa", mimeo, papeles de cátedra.

____________________ y VINELLI, NATALIA (2004), "Desarmando espejismos". En Vinelli y Rodríguez Esperón (Comps.), *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires, Peña Lillo / Continente.

ROIG, ANTONI (2007), "Nuevas prácticas audiovisuales en Internet: definiendo la 'cultura de clip', redefiniendo los medios de

comunicación de masas". En Garí, Clara, y Sánchez Navarro, Jordi (curadores), *HoritzóTV. Perspectivas de otra televisión posible*. Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona.

RONCAGLIOLO, RAFAEL (1992), "Exposición inaugural 5to. Congreso de la Asociación Mundial de Radios Comunitarias". México, agosto.

RUSSO, P., Y DE LA PUENTE, M. (2007), *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Buenos Aires, editorial Tierra del Sur.

SÁEZ BAEZA, CHIARA (2008), *Tercer sector de la comunicación: teoría y praxis de la televisión alternativa. Una mirada a los casos de España, Estados Unidos y Venezuela*. Bellaterra, Univesitat Autónoma de Barcelona, Tesis doctoral dirigida por Pere Oriol Costa.

SAINTOUT, FLORENCIA (2003), *Abrir la comunicación. Tradición y movimiento en el campo académico*. La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación EPC, UNLP.

SARLO, BEATRIZ (1994), *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ariel.

SCALABRINI ORTIZ, RAÚL (1948), "La ley es el resultado de la experiencia pero de ninguna manera es una creación inmóvil. Necesidad del cambio". En Cuatro verdades sobre nuestras crisis, selección, prólogo y notas de Vicente trípoli. Ediciones FRSO, s/f.

SCHMUCLER, HÉCTOR (1997), "La investigación: Lo que va de ayer a hoy", en *Memoria de la comunicación,* Bs. As., Biblos.

SEGURA, MARÍA SOLEDAD (2011), "La sociedad civil y la democratización de las comunicaciones en la Argentina. La experiencia de la Coalición por una Radiodifusión Democrática". En *Argumentos. Revista de crítica social* nro, 13. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Disponible en: http://biblioteca.cla-cso.edu.ar/subida/Argentina/iigg-uba/20120622033949/13_4.pdf

SEL, SUSANA (2010), "Actores sociales y espacio público. Disputas por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en Argentina". En Sel, S. (coord.), *Políticas de comunicación en el capitalismo contemporáneo. América Latina y sus encrucijadas.* Bs. As., Clacso.

SENECAL, MICHEL (1986), *Televisiones y radios comunitarias. Teoría y práctica de una experimentación social*, Barcelona, Editorial Mitre.

SIMPSON GRINBERG, MÁXIMO (1989), *Comunicación alternativa y cambio social*, México, Premiá. Primera edición de 1986.

__________________ (1989), "Comunicación alternativa: tendencias de investigación en América Latina". En Simpson Grinberg, M. (comp.), *Comunicación alternativa y cambio social*, México, Premiá, primera edición de 1986.

___________________, "Nota a la segunda edición". En Simpson Grinberg, M. (comp.), *Comunicación alternativa y cambio social*, México, Premiá.

SIRVEN, PABLO (1998), *Quién te ha visto y quién TV. Historia informal de la televisión argentina*. Buenos Aires, De la Flor.

SIRVENT, MARÍA TERESA (2004), "Participación social y poder". En *Cultura popular y participación social. Una investigación en el barrio de Mataderos*. Argentina, Miño y Dávila / UBA, primera edición de 1999.

STOLOWICZ, BEATRIZ (2002), "El desprestigio de la política: lo que no se discute". En revista *Política y Cultura* nro. 17, México DF, UAM-Xochimilo.

SUÁREZ, CARLOS O. (2000), *La complicidad.* Buenos Aires, Ediciones Siena - Palabra Argentina.

RIVERA, JORGE (1987), *La investigación en comunicación social en la Argentina*. Buenos Aires, Puntosur.

ROSSI, DIEGO (2005), "La radiodifusión entre 1990-1995: exacerbación del modelo privado-comercial". En Mastrini, G. (Ed.), *Mucho ruido, pocas leyes...* Buenos Aires, Ediciones La Crujía.

TÉLLEZ GARZÓN, MARÍA PATRICIA (2005), "La televisión comunitaria en Colombia: entre la realidad y la utopía". En *Comunicação & Sociedade*. São Bernardo do Campo, Póscom-Umesp, a. 26, n. 43, p. 140-154.

THOMPON, E. P. (1991), "1. Introducción: costumbre y cultura". En *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.

THWAITES REY, MABEL (1994), "La noción gramsciana de hegemonía en el convulsionado fin de siglo. Acerca de las bases materiales del consenso". En Ferreyra, Logiudice y Thwaites Rey,

Gramsci mirando al sur. Sobre la hegemonía en los 90. Buenos Aires, Kohen y Asociados. Versión on line disponible en (agosto 2012): http://www.catedras.fsoc.uba.ar/thwaites/grams_94.pdf

TORDINI, XIMENA (2012), "Fin de una larga transición. Profundizar la democratización de los medios". En *Le Monde Diplomatique*, Edición nro. 162, diciembre.

TORRES JACOME, GEOVANNY (2006), "Con acento y gusto social. TV San Jorge, Colombia". En Revista *Cara y Señal* año 3 nro. 5, Buenos Aires, AMARC/ALER, julio.

TORRES MOLINA, JAVIER (2012), "Políticas públicas y comunicación comunitaria". En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades. Buenos Aires*, Cooperativa Gráfica El Río Suena.

TRYON, CHUCK (2011), "Distribución digital, cultura participativa y documental transmediático". En *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, nro. 53. Traducción de Elena Oroz. En http://www.blogsandocs.com/?p=1170

URANGA, WASHINGTON (2011), "Comunicación popular y derecho a la comunicación. Otros escenarios, nuevos desafíos". Salta. En: http://www.washingtonuranga.com.ar

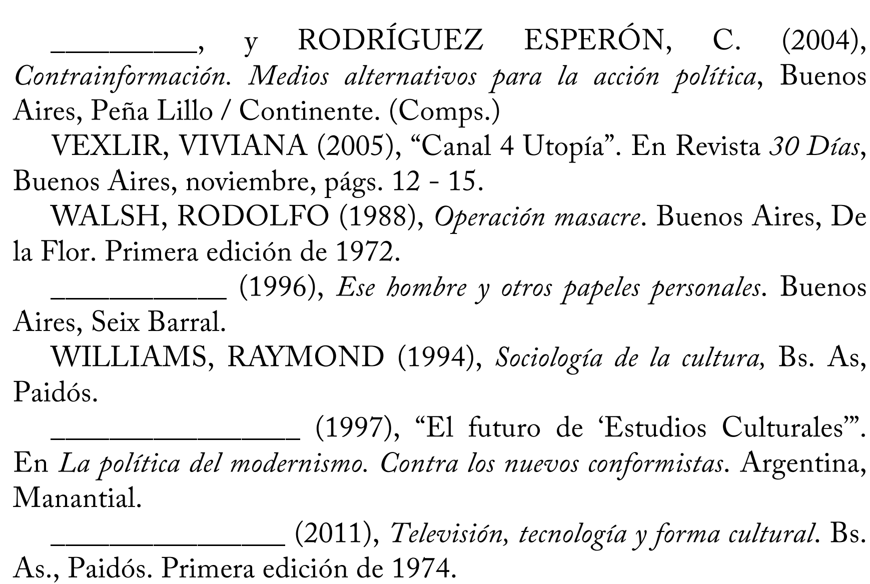
VARELA, MIRTA (2010), "El uso de fuentes y entrevistas en la Historia de los medios: el caso de la televisión argentina". Revista *Curitiba*, v. 10, n. 2, jul . /dez.

VILLAGRA, PABLO (2012), "La TV popular en Chile". En Vinelli, N. (comp.), *Comunicación y televisión popular. Escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Buenos Aires, Cooperativa Gráfica El Río Suena.

VILLAMAYOR, C. Y LAMAS, E. (1998), *Gestión de la radio comunitaria y ciudadana*. Quito, FES/ AMARC.

VINELLI, NATALIA (2000). *ANCLA. Una experiencia de comunicación clandestina orientada por Rodolfo Walsh*. Buenos Aires, La Rosa Blindada.

________ (2006), "Argentina: Miradas sobre la recepción en los setenta". En *Revista Académica Question* vol. 12, Sección Ensayos, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, primavera. Disponible en: http://www.perio.unlp.edu.ar/question



_________, y RODRÍGUEZ ESPERÓN, C. (2004), *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*, Buenos Aires, Peña Lillo / Continente. (Comps.)

VEXLIR, VIVIANA (2005), "Canal 4 Utopía". En Revista *30 Días*, Buenos Aires, noviembre, págs. 12 - 15.

WALSH, RODOLFO (1988), *Operación masacre*. Buenos Aires, De la Flor. Primera edición de 1972.

___________ (1996), *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires, Seix Barral.

WILLIAMS, RAYMOND (1994), *Sociología de la cultura,* Bs. As, Paidós.

________________ (1997), "El futuro de 'Estudios Culturales'". En *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Argentina, Manantial.

_______________ (2011), *Televisión, tecnología y forma cultural*. Bs. As., Paidós. Primera edición de 1974.

WOLF, MAURO (2004), "De la sociología de los emisores al 'newsmaking'". En La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas. Argentina, Paidós. Primera edición en España de 1987.

ZAROWSKY, MARIANO (2005), "De la crítica ideológica a la crítica del modo de producción cultural. La investigación de Armand y Michelle Mattelart en el período chileno". Ponencia presentada en las IX Jornadas de la Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Villa María, Córdoba, 22 al 24 de septiembre.

ZICAVO, EUGENIA (2003), "TV Libre, un proyecto de comunicación alternativa en el barrio La Juanita, de La Matanza". En Revista *Hecho en Bs. As.* En: http://www.gacemail.com.ar/detalle.asp?NotaID=2639

Entrevistas realizadas

ALAIMES, JUAN (2012), cuestionario por correo electrónico, noviembre. Integrante de La Olla TV.

ARTESI, RICARDO (2011), cuestionario por correo electrónico, junio. Canal 4 de Avellaneda.

BALDONI, CÉSAR (2012), "El poder transformador del arte". Entrevista de Julia Mengolini para Canal Encuentro, Agora 2.0. En: www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/detalleProgram a?rec_id=113649&capitulo_id=113654 Integrante del Plurimedio La Posta.

CALICCHIO, PASCUAL (2012), cuestionario por correo electrónico, noviembre. Integrante de Faro TV.

DEUS, SEBASTIÁN (2006), entrevista realizada en enero. Integrante de Canal 4 Utopía.

FLORES, ROLANDO "MORO" (2005), entrevista realizada en febrero. Integrante de Canal 4 Utopía.

GABINO, JAVIER (2012), cuestionario por correo electrónico, noviembre. Integrante de TVPTS.

GARCÍA, MARTÍN (2005), entrevista realizada en febrero. Fundador de ATECO. Emisiones de los canales 4 de La Plata y 5 Prondec.

GUEVARA, JUAN CRUZ (2012), entrevista realizada en diciembre. Fundador de Urbana TV.

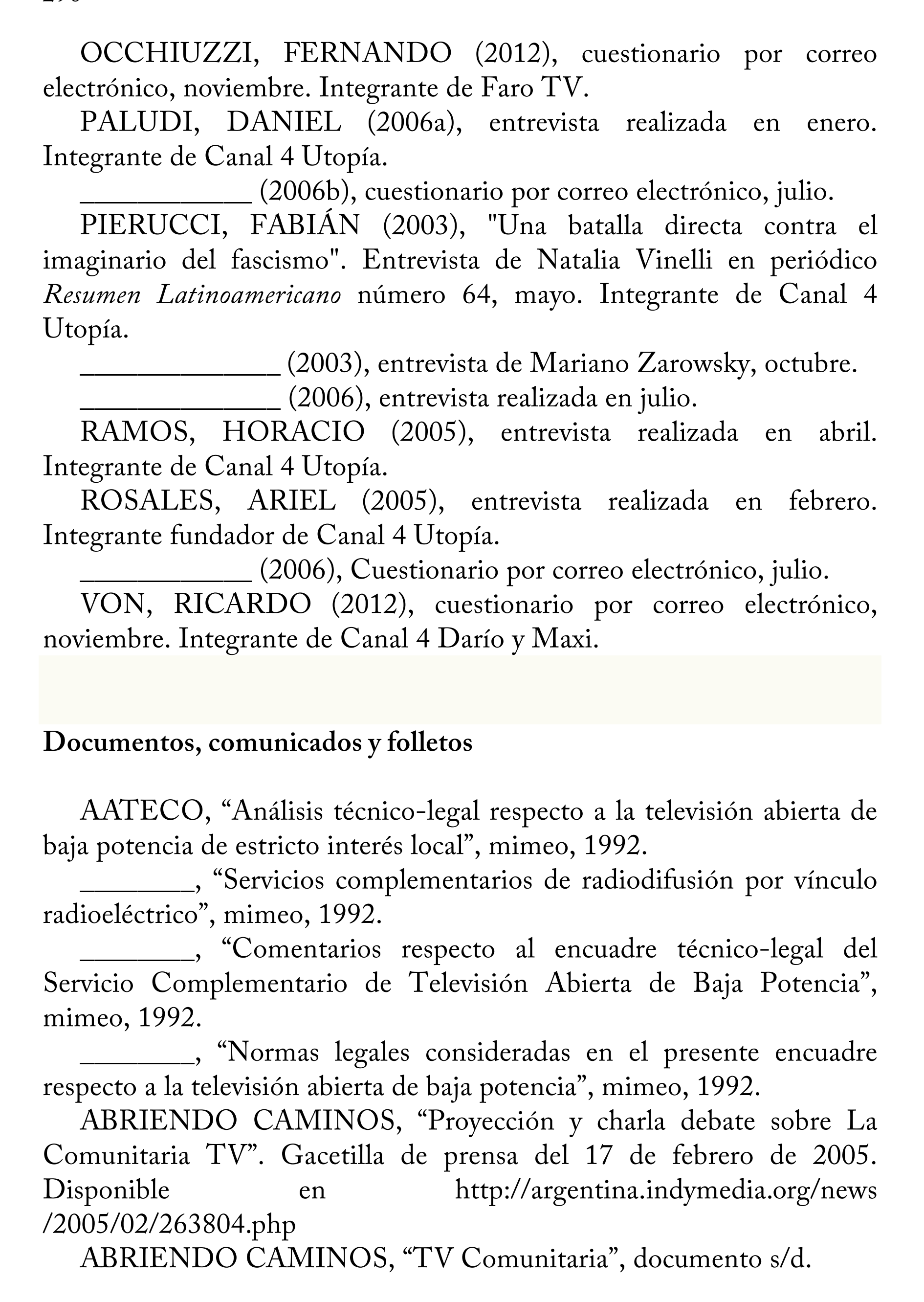
GONZÁLEZ, XIMENA (2012), cuestionario por correo electrónico, noviembre. Integrante de En Movimiento TV.

HERMIDA, RODOLFO (2007), entrevista realizada en abril. Cineasta, videasta.

LEGUIZAMÓN, RICARDO (2003), entrevista realizada en noviembre. Fundador de ATECO. Impulso del Canal 4 de Alejandro Korn.

MOYANO, FABIÁN, entrevista publicada en folleto de programación de 1998a. Fundador de Canal 4 Utopía.

_____________, entrevista de Sebastián Deus, 1998b. Integrante de Canal 4 Utopía.



OCCHIUZZI, FERNANDO (2012), cuestionario por correo electrónico, noviembre. Integrante de Faro TV.

PALUDI, DANIEL (2006a), entrevista realizada en enero. Integrante de Canal 4 Utopía.

____________ (2006b), cuestionario por correo electrónico, julio.

PIERUCCI, FABIÁN (2003), "Una batalla directa contra el imaginario del fascismo". Entrevista de Natalia Vinelli en periódico *Resumen Latinoamericano* número 64, mayo. Integrante de Canal 4 Utopía.

______________ (2003), entrevista de Mariano Zarowsky, octubre.

______________ (2006), entrevista realizada en julio.

RAMOS, HORACIO (2005), entrevista realizada en abril. Integrante de Canal 4 Utopía.

ROSALES, ARIEL (2005), entrevista realizada en febrero. Integrante fundador de Canal 4 Utopía.

____________ (2006), Cuestionario por correo electrónico, julio.

VON, RICARDO (2012), cuestionario por correo electrónico, noviembre. Integrante de Canal 4 Darío y Maxi.

Documentos, comunicados y folletos

AATECO, “Análisis técnico-legal respecto a la televisión abierta de baja potencia de estricto interés local”, mimeo, 1992.

________, “Servicios complementarios de radiodifusión por vínculo radioeléctrico”, mimeo, 1992.

________, “Comentarios respecto al encuadre técnico-legal del Servicio Complementario de Televisión Abierta de Baja Potencia”, mimeo, 1992.

________, “Normas legales consideradas en el presente encuadre respecto a la televisión abierta de baja potencia”, mimeo, 1992.

ABRIENDO CAMINOS, “Proyección y charla debate sobre La Comunitaria TV”. Gacetilla de prensa del 17 de febrero de 2005. Disponible en http://argentina.indymedia.org/news/2005/02/263804.php

ABRIENDO CAMINOS, “TV Comunitaria”, documento s/d.

ANÓNIMO, "El aire es libre", mimeo, s/d, probablemente fechado en 1995.

ANRED, "Más de 30 mil personas reclamaron juicio y castigo para los responsables políticos de la masacre de Avellaneda", 27 de junio de 2005. Disponible en www.anred.org/article.php3 ?id_article=881

CANAL 4 ALEJANDRO KORN (s/f), "Breve reseña histórica, desarrollo tecnológico y costos".

CANAL 4 UTOPÍA, colección de folletos de programación mensuales de los años 1995, 1997 y 1998.

CEMEC, "En democracia el aire debe ser para todos", gacetilla de prensa firmada por Ricardo Horvath (Secretario de Prensa) en 1985, noviembre.

CENTRO DE COMUNICACIONES SANVICENTINAS, "Estatutos del CIDeCoS para ser aprobados por la asamblea general del 20-12-87", s/d.

GRUPO DE RADIO y TV ANTIIMPERIALISTA, "Ayer // Otra interferencia: esta vez copamos la señal de América 2", comunicado del 31 de octubre de 2005. Disponible en http://argentina.indymedia.org/news/2005/10/342367.php

LA VACA.ORG, "TV Libre en La Matanza", 24 de mayo de 2005. Disponible en http://www.lavaca.org/seccion/actualidad /0/54.shtml

LEGUIZAMÓN, RICARDO, "A las personas e instituciones de Alejandro Korn". Carta fechada el 5 de julio de 1987.

PRIMER CONGRESO de Radio y TV de Baja Potencia de la Provincia de Buenos Aires, 2 y 3 de septiembre de 1989, Quequén, Necochea.

RADIO LIBERACIÓN TV (s/d), "Manual de Radio Liberación TV". Mimeo.

RED ECO ALTERNATIVO, "Interferencias", cable nro. 86, 1 de noviembre de 2005. Disponible en http://www.laredeco.com.ar/anteriores2005/011105.htm

TV PIQUETERA, "Planos esquemas de transmisores", Gacetilla disponible online en http://tvpiquetera.galeon.com/ aficiones 1142874.html

TV PIQUETERA, "Vecinos Autoconvocados para montar, operar y dirigir Canal 4 Opinión Pública TV Piquetera". Convocatoria

disponible en: www.opipublica.com.ar/canalin dex.htm (última consulta en mayo 2009).

Diarios y revistas

Ámbito Financiero, "Prohíben canal de TV ilegal". Bs. As., 8n de septiembre de 1988.

Ámbito Financiero, "Se generaliza el caos en el tema de radiodifusión". Bs. As., 24 de agosto de 1989.

Ámbito Financiero, "Charlas de quincho". Bs. As., 5 de noviembre de 1991.

Clarín, "Medidas judiciales contra una emisora en Tucumán". Bs. As., 23 de agosto de 1989.

Clarín, "Clausuran un canal de televisión clandestino". Bs. As., 8 de febrero de 1990.

Clarín, "Pronunciamiento de ATA". Bs. As., 14 de febrero de 1990.

Clarín, "Emisión ilegal de TV". Bs. As., 10 de abril de 1990.

Clarín, "Retiran equipos a canales ilegales". Bs. As., 5 de septiembre de 1991.

Clarín, "Clausuraron canales y radioemisoras ilegales". Bs. As., 13 de septiembre de 1991.

Clarín, "Clausuran un canal de TV". Bs. As., 12 de septiembre de 1993.

Clarín, "Preocupan las radios y TV clandestinas". Bs. As., 10 de noviembre de 1994.

Clarín, "A huevazo limpio". Bs. As., 2 de junio de 1995.

Clarín, "Denuncian a un canal de TV ilegal". Bs. As., 7 de junio de 1995.

Crónica, "Investigación sobre la televisión clandestina". Bs. As., 12 de septiembre de 1990.

Diario de Cuyo, "Quienes no tengan licencia deberán desmantelar antenas". San Juan, 17 de octubre de 1990.

El Cronista, "Entretelones de la televisión ilegal". Bs. As., 19 de mayo de 1992.

El Cronista, "El disfraz de ser comunitario". Bs. As., 27 de agosto de 1992.

El Liberal, "Televisión clandestina". Balcarce, 13 de septiembre de 1990.

El Litoral, "Cincuenta canales de TV clandestinos". Santiago del Estero, 12 de septiembre de 1990.

Fernández Lisso, Rubén, "Ya hay ochenta TV 'truchas' y tienden a ser muchas más". *El Cronista*, Bs. As., 19 de mayo de 1992.

La Mañana, "Investigación sobre la televisión clandestina". Formosa, 12 de septiembre de 1990.

La Mañana, "Menem ordena investigar canales de TV clandestinos". Formosa, 12 de septiembre de 1990.

La Nación, "Denuncian emisiones de TV no autorizadas en Mar del Plata". Bs. As., 24 de agosto de 1989.

La Nación, "Acción judicial por emisiones clandestinas de TV en Rosario". Bs. As., 8 de febrero de 1990.

La Nación, "Denuncian la existencia de canales de TV ilegales". Bs. As., 13 de septiembre de 1990.

La Nación, "TV clandestina de origen oficial". Bs. As., editorial de la edición del 9 de septiembre de 1988.

La Nación, "Satisface a ATA una medida de la Justicia Federal en Rosario". Bs. As., 14 de febrero de 1990.

La Nación, "Decomisarán canales de TV clandestinos". Bs. As., 5 de septiembre de 1991.

La Nación, "La utopía de un canal artesanal". Bs. As., 27 de marzo de 1997.

La Nación, "Los piqueteros que exportan al mundo". Bs. As., 12 de junio de 2005.

La Nueva Provincia, "Investigarán canales de TV clandestinos". Bahía Blanca, 12 de septiembre de 1990.

La Prensa, "Denuncian el funcionamiento de emisoras clandestinas". Bs. As., 24 de agosto de 1989.

La Prensa, "Operativo en Tucumán". Bs. As., 24 de agosto de 1989.

La Prensa, "Preocupa la aparición de medio centenar de canales de televisión clandestinos". Bs. As., 12 de septiembre de 1990.

La Prensa, "Canales de televisión clandestinos". Bs. As., 21 de septiembre de 1990.

La Prensa, "El COMFER y las emisiones ilegales". Bs. As., 5 de septiembre de 1991.

La Prensa, "Emisora de televisión ilegales". Bs. As., 11 de septiembre de 1991.

La Prensa, "Solicitó el decomiso de medios de comunicación clandestinos el COMFER". Bs. As., 19 de noviembre de 1991.

La Unión, "Investigarán las TV clandestinas". Catamarca, 12 de septiembre de 1990.

La Verdad, "Más de 400 emisoras de radio y TV clandestinas". Junín, 29 de mayo de 1988.

Página/12, "La TV libre no es regular". Bs. As., 6 de septiembre de 1988.

Página/12, "Una imprudencia política", Bs. As., 7 de septiembre de 1988.

Página/12, "El eterno retorno", Bs. As., 24 de agosto de 1989.

Página/12, "Televisión casera", Bs. As., 25 de julio de 1991. Suplemento Metrópolis.

Página/12, "La televisión decomisada". Bs. As., 5 de septiembre de 1991.

Página/12, "La TV atacada". Bs. As., 25 de agosto de 1992.

Polosecki, Fabián, "La explosión de los canales". *Sur*, Bs. As., 6 de diciembre de 1989.

Revista 13/20, "Medios alternativos y complementarios". Bs. As., 8 de marzo de 1990.

Revista Evita Montonera, "Transmisiones de Radio Liberación". Mayo de 1979, nro. 24.

Revista Noticias de Argentina, "Atención, atención, habla Radio Liberación". Año I, nro. 8, mayo de 1979.

Reyero, Pablo, "Canal Barrio". *Página/12*, Bs. As., 25 de julio de 1991.

Utopía, números 1 (diciembre de 1997) a 4 (marzo de 1998). Buenos Aires.

Zuleta, Ignacio, "Desde hoy rige un blanqueo para las radios y TV ilegales por la ley Dromi". *Ámbito Financiero*, Bs. As., 21 de agosto de 1989.

Leyes, decretos y resoluciones

Decreto Ley 22.285/80 de Radiodifusión
Decreto Nº 1151/84, Suspensión del Plan Nacional de Radiodifusión
Decreto 1357/89 COMFER
Decreto 859/91 COMFER
Ley 23.696/89 de Reforma del Estado
Ley 26.522/09 de Servicios de Comunicación Audiovisual
Decreto N° 1225/2010 de Reglamentación de la Ley 26.522
Resolución Nº 277 Sub-C/90
Resolución Nº 235 CNT/91
Resolución Nº 3128 CNT/98
Resolución 813/09 COMFER, Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre
Resolución 685/11 AFSCA
Resolución 686/11 AFSCA
Resolución 1465/11 AFSCA
Resolución 929/12 AFSCA
Resolución 930/12 AFSCA

Material audiovisual

Alavío, *Señales de TV*. Bs. As., El Roble, 2007.
Antena Negra TV, selección de imágenes.
Archivo de imágenes de Daniel Paludi. (Utopía)
Archivo de imágenes de Sebastián Deus. (Utopía)
Archivo de imágenes de los programas de TV Utopía *Estamos Rodeados*, *Los barrios hablan*, *Ciudad Utópica*, *Teatro abierto*, *Alerta Represión*, *La TV de los Chicos*, gentileza de Julia Straface.

Archivo de imágenes del programa *Kaoz*, de TV Utopía, gentileza de Rolando Flores.
Barricada TV, *Aguantazo cultural frente al AFSCA: por condiciones específicas para las tv populares*. Bs. As., 2011. Disponible en http://youtu.be/VLLv0CzbN8o
Barricada TV, *TV Alternativa: concentración frente al AFSCA*. Bs. As., 2011. En www.youtube.com/watch?v=C1R077UpJnw
Canal 4 Darío y Maxi, selección de imágenes.
Deus, Sebastián, *TV Utopía*. Argentina, Ocellus Documental y Salamanca Cine, 2011.
En Movimiento TV, selección de imágenes.
Escobar, Patricio, y Finvard, Damián, *La crisis causó 2 nuevas muertes. Los medios de comunicación en la masacre de Avellaneda*. Bs. As., Foco Producciones, 2006.
Faro TV, selección de imágenes.
La Posta Canal 3 de Moreno, selección de imágenes.
La Olla TV, selección de imágenes.
Silbando Bembas, *Hecha la ley… Un aporte al debate sobre los medios de comunicación*. Bs. As., Silbando Bembas, 2011.
Straface, Julia y otros, *Canal 4 Utopía*. Bs. As., Enerc, 2005.
Urbana TV, programa *Los Invisibles Tevé*, selección de imágenes.
TVPTS, selección de imágenes.
Usina de Medios, *Cooperativa Trama Audiovisual*. Bs. As., 2012. Disponible en www.youtube.com/watch?v=tBy7Sab2yUo
Utopía, *Mutual Utopía*, corto s/d., gentileza de Rolando Flores.

Páginas web consultadas

AFSCA: http://www.afsca.gob.ar
Antena Negra TV: http://antenanegratv.noblogs.org/
Campaña 365D: http://365d.org/
Canal 4 Darío y Maxi: http://www.canal4darioymaxi.com.ar/
CoorDeCCAP: www.defendamoslacomunicacion.blogspot.com.ar
Culebrón Timbal: www.elcuencoculebron.com.ar
Faro TV: http://www.farotv.blogspot.com.ar/
En Movimiento TV: www.enmovimientotv.blogspot.com.ar/
En San Telmo y sus alrededores: http://www.ensantelmo.com.ar
Espacio Abierto de Televisoras Alternativas, Populares y Comunitarias: http://www.espacioabiertotv.blogspot.com.ar/
Los Invisibles Tevé: http://www.porlosinvisibles.com.ar/
La Posta: http://www.lapostaregional.com.ar
La Olla TV: http://www.laolla.tv/
Pantallas Diario Digital: www.udemedios.blogspot.com.ar
RNMA: www.rnma.org.ar
TVPTS: http://www.tvpts.tv/

Canales YouTube

AntenanegraTV (Antena Negra TV)
BaldoCesar (La Posta TV)
Contraimagen (TVPTS, Contraimagen)
InvisiblesTeVe31 (Los Invisibles Tevé en Urbana TV)
Kermarak2 (Canal 4 Darío y Maxi)
Enmovimientotv (En Movimiento TV)
Farotvcanal5 (Faro TV)
Laollatv (La Olla TV)
Prensamilitante (Barricada TV)
Ptsargentina (TVPTS)

TABLAS

Tabla 1. Programación canal 4 Utopía para el período 1996-1999

NOMBRE	GÉNERO	FRECUENCIA	BANDA
Buenos días país	Periodístico	Lunes a viernes	Primera mañana
Por qué cantamos	periodístico	Mie / jue / vier	Primera mañana
La mañana en Utopía		domingo	mañana
Documentales y cortos infantiles	Infantil	Lunes a viernes	Mañana
Kaoz infantil	Música infantil	Lunes a viernes	mañana
Los tres chiflados	Infantil, series	Lunes a viernes	Mañana
La TV de los chicos	Infantil con votación de películas	Lunes a domingo	mañana
Hablemos de mascotas	Servicios para mascotas	Sábado	mediodía
Consorcios	Servicios, consorcios	sábado	mediodía

Dibutopía	Infantil, películas por votación	Lunes a viernes	mediodía
Cine para todos	cine	Lunes a viernes	mediodía
La muralla	periodístico	Domingo	mediodía
Resumen de noticias	periodístico	Domingo Lu a Vie	Mediodía Trasnoche
Dibujos animados	infantil	Sábado	tarde
El Grillo	Títeres para chicos	Martes	tarde
Mameluco	infantil	Sábado	tarde
Batman	Infantil, series	Lunes a viernes	tarde
Cine debate	cine	domingo	tarde
Cine en TV para los no tan chicos	Cine	Lu-ju	tarde
Votación	Cine por votación	Lunes a viernes	tarde
Cine Argentino	cine	Jueves	tarde
Cine para chicos y grandes	cine	domingo	tarde
Series	series	domingo	tarde
Yeiter Latino	Salsa, música	martes	noche
Utopía arrabalera	Música, tango	Sábado	tarde
Kaoz	Música, bandas	Lu y vie	noche
Ciudad Utópica	Ciudad y cultura	jueves	noche

Puente espacial	Fenom. Paranor-males	Miércoles	noche
Los barrios hablan	Periodístico	Lu-vie	Noche
Alerta Represión	Periodístico de DDHH	Sábado	noche
Ciclo de Cine	Cine compro-miso	Lu-mie	Noche
Estamos rodeados	Arte alternativo	Sábado	noche
¡Shock!	Cine fantástico	viernes	noche
El intestino verde	Cine de terror por voto	jueves	Noche
Cine en Utopía	Películas no estrenadas	Sábado	noche
24 x seg.	Cine cortos experimen-tales	Viernes	noche
Fotograma	Cine cortos experimentales	viernes	noche
Visión Natural	Med. alternativa, ecología	sábado	Noche
El interventor		sábado	noche
Esquina de tango	cultura	domingo	noche
La hora del rock	música	viernes	noche
Trasnoches de Utopía	Cine por votación	Lu-mie, Vie, Do	Trasnoche
Estamos todos locos	Música y videoclips por votación	Mie / jue	trasnoche

Lo que el viento nos dejó	periodístico	Sábado	trasnoche
Misión imposible	Cine por votación	do	trasnoche
Trasnochand o con Vladi	cine	Lu / Ma / Mie	trasnoche
Después de las cero horas		domingo	trasnoche
La tertulia de Vera Valdor	Cultura	sábado	Trasnoche
Rock en vivo	Música y videos	Domingo	Trasnoche
Teatro Abierto	cultura	domingo	trasnoche
Bodega erótica		lunes	trasnoche
Cine erótico	cine	mie	Segunda trasnoche
La quimera	cultura	jueves	Segunda trasnoche
El sumidero	cultura	jueves	Segunda trasnoche

Tabla 2. Géneros predominantes en Canal 4 Utopía según cantidad de programas y frecuencia

GÉNERO	CANTIDAD DE PROGRAMAS	TOTAL SALIDAS (*)	%
Periodístico	7	15	14.5 %
Cultura	6	6	5.8 %
Cine	15	31	30 %
Cortos	2	2	1.9 %
Infantil	4	8	7.7 %
Cine infantil	4	21	20.3 %
Música	6	8	7.7 %
Música infantil	1	5	5.8 %
Servicios	2	2	1.9 %
Varios	2	2	1.9 %
Sin datos	3	3	2.9 %
TOTALES	52	103	100 %

(*) Se pondera la cantidad de salidas semanales según género / programa, teniendo en cuenta la frecuencia de emisión. De esta manera el total de salidas es la sumatoria de la cantidad de salidas semanales por programa de un mismo género.

Total cine (por votación y ciclos): 50.3 %
Total cine por votación: 21.3 %

Tabla 3. Programación de las experiencias televisivas de la etapa de convergencia (*)

CANAL	PROGRAMA / PIEZA	GÉNERO
TVPTS		
	Contrapunto	Periodístico
	Claves	Periodístico
	La Posta	Periodístico
	Marxismo 2009	Educativo
	Dimensión Documental	Cultural
	Trotsky en nuestro tiempo	Educativo
	Especiales TVPTS	Periodístico
	En la calle	Periodístico
LaOllaTV		
	En crudo	Periodístico
	Especiales	Periodístico
	Entrevistas en la radio	Periodístico
	Informe 1	Periodístico
	Documentales	Cultural
	Coberturas	Periodístico
ENMTV		
	NDA - Noticias de Ayer	Periodístico
	Diálogos de Nuestra América	Periodístico
	Informes	Periodístico
	Mi vida es una novela	Cultural
FARO TV		
	24 horas en la calle	Periodístico
	Esquinas y lugares de las ciudades	Cultural
	La nota cuerda	Cultural Musical
	Explorador audiovisual	Cultural
	Mundo oficios	Cultural

	Música en altura	Cultural Musical
	Señales de humo	Cultural Literario
	Pueblos originarios	Cultural Periodístico
	La cocina de Doña Flora	Cultural
	Clasificados	Servicios
ANTENA NEGRA		
	El bondi informativo	Periodístico
	Soy de la eskina	Cultural Musical
	Abya Yala	Periodístico
	Motín en el aula	Periodístico
	Foucault para encapuchadxs	Cultural Educativo
CANAL 4 DYM		
	Kermarak	Periodístico Cultural Magazine
	Arte con cuero	Cultural
	Tenedor Libre	Cultural
	Eslo3ai	Cultural Musical
LA POSTA		
	Barrio Galaxia	Periodístico cultural
	Carta Popular	Periodístico
	Desde los Barrios	Periodístico
	Territorio Culebrón Timbal	Cultural Musical

(*) Se toman los programas emitidos para los años 2011-2012, según información vertida en las entrevistas e información de la programación publicada en páginas web institucionales (sitios y canales youtube). No

se incluye Urbana TV por no poseer grilla de programación definida, al ser una experiencia más reciente. Para este caso se trabaja con los datos arrojados por las entrevistas, a fin de limitar posibles sesgos. Para TVPTS, se optó por dejar afuera el programa *Giro a la izquierda*, un periodístico grabado que se emite por la TV de cable en Córdoba y que no figura en la página web del canal en la sección "programas".

TABLA 4. Porcentajes según género en las parrillas de programación de las emisoras de la etapa de convergencia (período 2010-2011).

GÉNERO		CANAL							Q		%	
		TVPTS	LA OLLA	ENMTV	AN	C4DYM	FARO	LA POSTA				
PERIODÍSTICO		5	5	3	3	1	2	3	22		52,3	
CULTURAL (*)	MUSICAL	-	-	-	1	1	2	1	5	19	11,9	45,2
	EDUCATIVO	2	-	1	1	-	1	-	5		11,9	
	ARTE Y LITERATURA	-	-	-	-	1	2	-	3		7,1	
	COCINA	-	-	-	-	1	1	-	2		2,8	
	CINE	1	1		-	-	1	-	3		7,1	
	MAGAZINE	-	-	-	-	1	-	-	1		2,3	
SERVICIOS		-	-	-	-	-	1	-	1		2,3	
TOTALES		**8**	**6**	**4**	**5**	**5**	**10**	**4**	**42**		**100**	

(*) Hacemos esta distinción de forma operativa, aún cuando los géneros tienden a la hibridez entre los periodísticos y culturales. Tenemos en cuenta para manejar estas variables las formas en que cada programa se presenta dentro de un género como predominante.